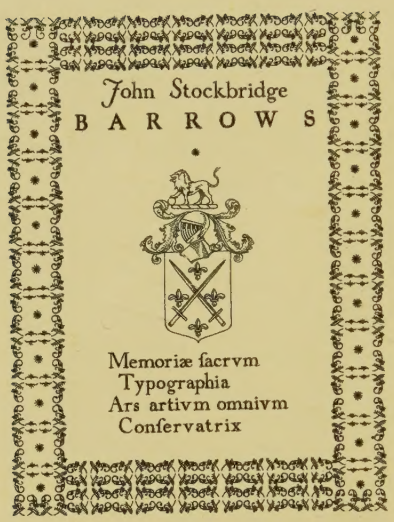
COLORADO COLLEGE LIBRARY
COLORADO SPRINGS, CO
3027 00189 9784

COLORADO COLLEGE
LIBRARY
COLORADO SPRINGS, COLORADO
WITHDRAWN



Digitized by the Internet Archive
in 2025

https://archive.org/details/gutenbergjahrbuc0000vari

GUTENBERG-JAHRBUCH 1929/HERAUSGEGEBEN VON A. RUPPEL
Verlag der Gutenberg-Gesellschaft in Mainz

GUTENBERG JAHRBUCH 1929

GUTENBERG
JAHRBUCH
1950

WITHDRAWN

DEM DEUTSCHEN BUCHDRUCKERVEREIN
ZUR FEIER
SEINES SECHZIGJÄHRIGEN BESTEHENS

AM 15. August 1869 wurde der Deutsche Buchdruckerverein in Mainz an der Stelle gegründet, wo einst das Geburtshaus Johann Gutenbergs stand. Am 7. September 1929 feiert der Verein die sechzigste Wiederkehr seines Gründungstages in gleicher Stadt. Der Gutenberg-Gesellschaft zu Mainz ist daher diese Tagung ein willkommener Anlaß, dem Deutschen Buchdruckerverein, der wie kein anderer berufen ist, das geniale Erbe des größten Meisters der Typographie zu pflegen, das Gutenberg Jahrbuch 1929 zuzueignen.

Der Vorsitzende der Gutenberg-Gesellschaft
Dr. KÜLB
Oberbürgermeister der Stadt Mainz

INHALTSVERZEICHNIS

I. Aus der Geschichte der Buchdruckerkunst Seite

Von der alten chinesischen Buchdruckerkunst. Von Dr. Ting Wen-Yuan, Assistent am China-Institut und Lektor an der Universität in Frankfurt am Main 9

Das erste Lesebuch an den Lateinschulen des späten Mittelalters. Von Dr. Ernst Schulz, Privatgelehrter in München 18

Gutenberg und die Nacherfinder. Mit 10 Abbildungen. Von Prof. Otto Hupp in Schleißheim bei München 31

La Technique de certains Incunables illustrés. Tirage séparé des Gravures et du Texte. Figures en Lamelles métalliques. Avec une figure. Par Auguste Vincent, Docteur en Philosophie et Lettres, Conservateur à la Bibliothèque Royale de Belgique, Bruxelles. 101

Enrico di Colonia ed altri tipografi tedeschi a Bologna nel secolo XV. Di Albano Sorbelli, Direttore della Biblioteca comunale dell'Archiginnasio di Bologna 109

Early Bolognese Type-Faces in Germany. With three facsimiles. By Victor Scholderer, Department of Printed Books, British Museum, London 127

Konrad Kachelofen, Johannes Kachelofen. Mit 9 Abbildungen. Von Dr. Victor von Klemperer in Dresden 134

Die Holzschnitte der Breydenbachschen Pilgerfahrt als Vorbilder gezeichneter Handschriftenillustration. Mit 4 Abbildungen. Von Dr. Hellmut Lehmann-Haupt, Volontär am Gutenberg-Museum in Mainz, zur Zeit in New York 152

Sulla Tipografia Modenese del Quattrocento e specialmente sulle

Edizioni silografiche. Con 9 Figure. Di Domenico Fava, Direttore della Regia Biblioteca Estense di Modena 164

Zur Kupferstichillustration des fünfzehnten Jahrhunderts. Mit einer Abbildung. Von Universitätsprofessor Erich von Rath, Vorsitzender der Kommission für den Gesamt-Katalog der Wiegendrucke und Direktor der Universitätsbibliothek in Bonn 186

Falsche Moretusdrucke. Von Dr. Maurits Sabbe, Direktor des Plantin-Moretus-Museums in Antwerpen 193

Das bulgarische Buch. Von Prof. Dr. Stilijan Tschilingiroff, ehemaliger Direktor der bulgarischen Nationalbibliothek in Sofia . . . 215

II. Druckkunst der Gegenwart

Handgemachtes Buch und Maschinenbuch. Von Emerich Kner, Buchdrucker und Verleger zu Gyoma in Ungarn 221

William Morris als Drucker. Mit 2 Tafeln. Von Albert Windisch, Maler und Graphiker in Frankfurt am Main 238

Die zeitgenössische ukrainische Buchgraphik. Mit 4 Abbildungen. Von Prof. Dr. Sičynskyj vom Ukrainischen Institut für Buchkunde in Kiew, zur Zeit in Prag 249

III. Schrift und Type

Kunstgeschichte und Typenforschung. Von Dr. E. Weil, München 265

Gli Studi Italiani sull'Alfabeto nel Rinascimento. Pacioli e Leonardo da Vinci. Con 6 figure. Di Raffaello Bertieri, Direttore del Risorgimento Grafico, Milano 269

Zur Geschichte der Unger-Fraktur. Mit 8 Abbildungen. Von Dr. Konrad Friedrich Bauer in Frankfurt am Main 287

Observations on Modern Type Design. By Harry Carter, London 297

IV. Sammlungen

Small Private Collections of Incunabula and their Future.
By Stephen Gaselee M. A., F. S. A., C. B. E., Librarian and Keeper
of the Papers at the British Foreign Office, London 303

V. Nachträge

De l'Origine du Papier vélin. Par Marius Audin, Lyon 312

J. G. I. Breitkopf und P. S. Fournier le Jeune. Ein Nachtrag von Geheimrat Dr. Ludwig Volkmann, Vorsteher des deutschen Buchgewerbevereins in Leipzig 312

Nachwort 315

VON DER ALTEN CHINESISCHEN BUCHDRUCKERKUNST

Von Ting Wen-Yuan

CHINA IST WOHL DAS LAND, DAS DIE MEISTEN und ältesten Urkunden besitzt. Die bekannten dreizehn Klassikerwerke sind Überlieferungen aus der Tschou-Dynastie, die von 1134 bis 247 vor Christi in China regierte. Das älteste Werk dieser dreizehn Klassiker ‹a› heißt Schu-Djing; ein Teil davon stammt sogar aus der Yao-Zeit ‹2357–2256 vor Christi›. Von einem Buch konnte man damals selbstverständlich noch nicht reden, da weder das Papier noch die Druckkunst existierten. Die genannten Dokumente bestanden alle aus unzähligen Bambusstücken, auf denen die Schriftzeichen entweder eingeschnitzt oder mit Lack aufgemalt waren. Man kann sich also vorstellen, wie schwer es für einen Gelehrten der damaligen Zeit war, sein Werk niederzuschreiben.

Es war ein unersetzlicher Verlust, als die Klassiker-Werke im Jahre 213 vor Christi auf Verfügung des Kaisers Tschin-Schi-Huang-Di ‹erster Kaiser der Dynastie Tschin› fast sämtlich verbrannt wurden. Erst am Anfang der Han-Dynastie ‹206 vor Christi bis 219 nach Christi› konnten sie in langer Arbeit teilweise wiedergefunden, teilweise aus den mündlichen Überlieferungen älterer Gelehrten wieder hergestellt werden.

Zu der Zeit, als Tschin-Schi-Huang-Di die alten Dokumente vernichtete, gelang die höchst wichtige Erfindung des Pinsels durch den General Mung-Tiän, der als Generalaufseher bei dem Bau der hochberühmten großen Mauer in Nord-China tätig war. Mit dem aus Schafwolle hergestellten Pinsel konnte man ein Werk auf einen Stoff niederschreiben, was leichter war als es in Bambus einzuschnitzen. Als Beschreibstoff benutzte man damals die Seide, die man nach dem Beschreiben zusammenrollte. Das Papier wurde erst in dem II. Jahrhundert vor Christi erfunden. Sein Erfinder war ein Eunuch namens Zai-Lung.

Trotz der Erfindung des Pinsels und des Papiers blieb es eine harte Arbeit, ein ganzes Werk oder gar mehrere Werke, die man zu wissenschaftlichen Studien brauchte, abzuschreiben.

Eine wirkliche Erleichterung in der Verbreitung von Kultur und Bildung konnten erst nach der Erfindung der Druckkunst eintreten.

I. DER UNBEWEGLICHE HOLZSCHNITTDRUCK

DIE ENTSTEHUNG

Gerade in einer verworrenen Zeit, in der Dynastie Sui ‹581–617›, wurde die chinesische Holzschnittdruckkunst geboren. Der Vorläufer dieser Holzschnittdruckerei war schon in der Han-Dynastie zu finden als sogenannter Stein-Klassiker. Im vierten Jahr des Chi-Ping ‹173 n. Christi› hatte nämlich der Kaiser Ling dem bekannten Kunstschreiber und Literaten Zai-Yung den Auftrag gegeben, die alten Klassiker durchzusehen, sie zu kommentieren sowie fehlerfrei und schön niederzuschreiben. Denn bisher war keine andere Vervielfältigungsweise bekannt als die des Abschreibens. Dadurch aber hatten sich naturgemäß viele Fehler in die Abschriften der Klassiker eingeschlichen. Nunmehr wurde die Reinschrift des Zai-Yung in Stein eingehauen, in der damaligen Hauptstadt öffentlich aufgestellt und zur Herstellung von sogenannten Abklatschen freigegeben. Nun konnte man zwar viel schneller als vorher zu einem fehlerfreien Exemplar eines Klassikers kommen, aber die Herstellungskosten waren so groß, daß sie nur von wenigen Reichen getragen werden konnten.

Der erste Kaiser der Dynastie Sui, der Vater des Schöpfers des berühmten kaiserlichen Kanals, rief im Jahre 593 durch einen Erlaß die Holzschnittdruckkunst ins Leben. Statt des Steines sollten Holzplatten benutzt und die Schriftzeichen nicht mehr eingehauen sondern erhaben, negativ herausgeschnitzt werden.

In der nächsten Dynastie Tang ‹618–906› soll diese neue Druckkunst schon ziemlich verbreitet gewesen sein. Nur weiß man heute nicht mehr allzuviel davon. Wahrscheinlich sind die Tang-Bücher durch den langjährigen Krieg in den sogenannten fünf Dynastien ‹907–959› fast vollkommen vernichtet worden. Immerhin kann man jetzt noch bei einem Privatsammler in Nanking ein Exemplar einer Zeitung aus Kai-Yuan Zeit ‹713–741› sehen. ‹Außerdem soll Japan auch einen Tang-Druck von 651 besitzen›. Eine solche Zeitung hatte nur sieben Seiten, auf jeder Seite dreizehn Zeilen und in jeder Zeile fünfzehn Wortzeichen; jedes Zeichen hat annähernd die Größe eines deutschen Dreimarkstückes. Leider ist die Druckfarbe sehr verblaßt, sodaß man die Worte nur mit Mühe lesen kann.

Bei dem unbeweglichen Holzschnittdruck können wir drei verschiedene Gruppen unterscheiden, nämlich die amtliche Ausgabe, die Privatausgabe und die Verlagsausgabe.

DIE AMTLICHE-AUSGABE

Wenn auch die Druckkunst schon in der Sui-Zeit entstand, so war sie damals doch noch kein Volksgut. Erst im dritten Jahre des Tschang-Hsing der Hou-Tang Dynastie ‹932›, also dreihundertundvierzig Jahre nach dem ersten Holzschnittdruck wurde auf Anregung des Ministerpräsidenten Fen-Tao eine amtliche Druckerei geschaffen, welche die Aufgabe hatte, die neun Klassiker mit Holzschnittplatten zu drucken und zu verkaufen, was bisher noch niemals geschehen war. Die National-Akademie, Guo-Dsi-Djiän, wurde beauftragt, die Herstellung der Holzschnitte zu beaufsichtigen, für das Schön-Schreiben, das genaue Durchsehen und das Kommentieren der neun Klassiker ‹b› zu sorgen. Diese mühsame Arbeit dauerte vierundzwanzig Jahre. In diesen vierundzwanzig Jahren wechselten aber durch mehrmalige kleine und große Revolutionen vier Dynastien und sieben Kaiser. Daß diese Kulturarbeit nicht durch die politischen Wirren gestört wurde, verdankte man allein dem Präsidenten der National-Akademie, Tiän-Min. Im Jahre 956 konnte er seinen Kaiser mit den einhundertunddreißig fertig gebundenen Bänden der neun Klassiker-Werke erfreuen.

Noch in dem gleichen Jahre begann man verschiedene buddhistische Werke in Holz zu schnitzen; sie wurden aber erst in der Sun-Dynastie vollendet.

Dieses amtliche Drucken wurde in der Sun-Dynastie ‹951–1276› in einem noch weit größeren Maße durchgeführt. Fast alle bekannten Werke der Klassiker, der Geschichte und der Literatur wurden gedruckt. Die Bearbeitung stand nach wie vor unter strenger Beaufsichtigung der National-Akademie, Guo-Dsi-Djiän. Deshalb wurden solche Ausgaben stets als Djiän-Ben ‹von der Akademie geprüfte› also als Akademie-Ausgaben ‹c› bezeichnet. Sie sind deswegen sehr wertvoll, weil sie kaum noch Fehler enthalten.

Die Sun-Drucke waren im allgemeinen sehr kunstvoll ausgestattet. Die Schriftzeichen wurden nur von bekannten Kunstschreibern geschrieben. Fast immer findet man am Ende des Buches die Namen der Schreiber

und der Holzschneider. Nicht selten wurden die Bücher auch mit dem genauen Datum der Herstellung versehen. In diesen Drucken hat das einzelne Wort eine Größe von 2 qcm. Auch die Yuan-Drucke behielten die gleiche Form bei. Die Sun-Drucke sind noch heute in genügender Zahl vorhanden.

Die Yuan- und Ming-Dynastien ‹1277–1367;1368–1643› setzten diese kulturfördernde Arbeit mit Eifer fort. In der Ming-Zeit gab es nicht nur die amtliche Djiän-Ben Ausgabe, sondern auch solche, die von Prinzen und Provinz-Beamten veranlaßt waren.

In der Tsching-Dynastie ‹1644–1911› gab es elf amtliche Druckereien in verschiedenen Provinzen, die sich alle mit dem Holzschnittdruck beschäftigten. Die Tsching-Dynastie gab allein in der Zeit 1737–1753 nicht weniger als sechsundzwanzig Werke der Klassiker, fünfundsechzig Werke der Geschichte, sechsunddreißig der Philosophie und der allgemeinen Wissenschaft sowie zwanzig der Literatur, also zusammen einhundertundsiebenundvierzig Werke amtlich heraus.

DIE PRIVAT-AUSGABE

Private Druckunternehmungen waren schon in der Zeit der fünf Dynastien bekannt. Sie entstanden entweder aus Liebhaberei oder aus Pflichtgefühl, wenn es galt ein wichtiges Werk zu verbreiten. Als Beispiel dafür gebe ich hier eine bekannte Geschichte wieder:

Als Wu-Dschao-I, der Minister der Schu-Dynastie ‹in der Zeit der fünf Dynastien› ‹d›, noch arm und unbedeutend war, konnte er sich keine Bücher verschaffen. Eines Tages wollte er sich von einem Bekannten das Werk „Wen-Schüan-Tschu-Chio-Dji," leihen. Dieser gab es nicht willig her. Wu-Dschao-I war dadurch so sehr gekränkt, daß er sich schwor, das Werk drucken zu lassen, sobald er reich würde, um das Studium der Ärmeren zu erleichtern. Als er Minister geworden war, hielt er sein Wort. Nicht nur das Werk „Wen-Schüan-Tschu-Chio-Dji", sondern auch neun Klassiker und noch viele anderen großen Geschichtswerke hatte er auf seine eigenen Kosten drucken lassen. Daß in der damaligen schlechten Zeit ein gewisser Aufschwung in der Wissenschaft zu konstatieren war, hat man wahrscheinlich nur ihm zu verdanken.

Es war übrigens Sitte, es als eine heilige Pflicht aufzufassen, daß die Nachkommen, Schüler und Freunde die Werke ihrer Ahnen, Lehrer und Freun-

de nach deren Tode verbreiteten. Hier handelte es sich nur darum, die Früchte ihrer wissenschaftlichen Betätigung zu retten, nicht aber etwa darum, Geld zu verdienen. Derartige Werke waren meistens nicht käuflich zu erwerben, sie wurden fast nur verschenkt. Hierzu gehören lediglich die sogenannten Dsi oder „Wen-Dsi", die gesammelten Werke der Gelehrten oder Literaten und die Familien-Chroniken. Nur zu oft sind sie schlecht gedruckt.
Außerdem gab es auch Sammler, die nur aus Liebe zur Kunst den Holzschnittdruck pflegten. Es war nicht selten, daß ein Privatmann viele Hunderte von Werken herausgab.

DIE VERLAGS-AUSGABE

Die Verlagsausgabe stammt schon aus der Tang-Dynastie. Den Höhepunkt erreichte sie aber erst in der Sun-Zeit. Es gab drei Zentren für Verlagsdrucke im Reich, nämlich in Wu ‹Kiangsu›, Yüo ‹Tschekiang› und Min ‹Fukien›. Der Verlegerberuf vererbt sich oft Jahrhunderte lang in einer Familie. Die aller bekannteste war die Familie Yü aus Djiän-Ang ‹in Provinz Fukien; sie heißt jetzt Djiän-Ou›. Von der Tang-Dynastie bis zur letzten Zeit übte sie ihren Beruf aus. Im Laufe der Zeit gab es innerhalb der Familie viele Filialen. Der älteste Verlag der Familie Yü war Tsching-Yiou-Tang. Man findet sowohl bei den alten Sun-Drucken als auch bei Yuan-, Ming- und Tsching-Drucken diesen berühmten Namen. Es läßt sich nicht mehr genau feststellen, wann er zum erstenmal auftauchte. Man weiß nur, daß dieser Name Tsching-Yiou-Tang schon in der Bei-Sun-Zeit, also vor 1127 bekannt war.
In der Tsching-Dynastie waren besonders die Drucke der Familie Si aus Soo-Chow berühmt. Der Verlag trägt den Namen Sao-Iä-Schan-Fang. Seine Bücher waren fast in ganz China verbreitet.

II. BUCHDRUCK MIT BEWEGLICHEN LETTERN

Unabhängig von dem Holzschnittdruck waren die beweglichen Lettern schon in der Frühzeit der Sun-Dynastie ‹960–1276› erfunden worden. Im Anfang des zweiten Jahrhunderts ‹1041–1049› gab der Gelehrte Bi-Scheng seine Erfindung der beweglichen Lettern bekannt. Er formte die Lettern aus einer lehmartigen Erdmasse und härtete sie durch Brennen. Diese fertigen Brannt-Stein-Lettern setzte er auf eine Eisenplatte, die er

vorher mit einem Gemisch aus Schwefel und Papierasche bedeckt hatte. Durch Erwärmen wurde diese Masse weich, sodaß er die Druckfläche der aufgesetzten Lettern sehr leicht mit Hilfe einer glatten Platte eben machen konnte. Nach der Abkühlung der Zwischen-Masse wurden die Lettern ganz fest und druckbereit.

Daß dieser Buchdruck mit beweglichen Lettern tatsächlich in der Sun-Zeit praktisch verwendet wurde, wird uns durch einen Sun-Druck bewiesen, bei dem ein Wort auf dem Kopf steht, was bei einem Holzschnittdruck unmöglich ist.

Nach dieser ersten Erfindung von Bi-Scheng versuchte man die Lettern aus Zinn-Guß herzustellen. In der Mittelachse dieser Zinn-Lettern befand sich ein Loch. Beim Setzen dieser Typen zog man einen Eisenstab durch die Löcher. Auf diese Weise wurden die Lettern aneinander befestigt.

Alle diese Erfindungen brachten zunächst keinen großen Erfolg. Einmal weil man keine passende Druckfarbe für die Zinn- und Brannt-Stein-Lettern hatte und zweitens weil auch die Drucke infolge des unzweckmäßigen Farbstoffs weder schön noch deutlich wurden.

Erst am Anfang des vierzehnten Jahrhunderts führte der Präfekt von Dschin-Dä-Schiän, Wang-Dschen, eine erfolgreiche Neuerung ein. Er verwendete, wie bei dem Holzschnittdruck, zuerst eine große Holzplatte, aus der er die gewünschten Schriftzeichen schnitzte. War die ganze Platte geschnitzt, dann trennte er die geschnitzten Zeichen ganz sorgfältig auseinander und machte sie alle gleichgroß zu einzelnen Lettern. Um die gesetzten Lettern ganz fest und unbeweglich zu machen, setzte man zwischen die Reihen Bambus und streute die Lücken mit Sägemehl aus.

Besonders neu war seine Angabe über die Satztechnik. Als Setzkasten brauchte er zwei große, drehbare Rundtische. Auf dem einen standen die sämtlichen Schriftzeichen nach den Radikalen angeordnet und auf dem anderen die sehr oft gebrauchten und deshalb auch häufiger hergestellten Zeichen. Der Setzer nahm zwischen diesen beiden Tischen Platz. Durch die Drehung der beiden Tische konnte er sehr leicht die gesuchten Zeichen greifen, ohne den Platz verlassen zu müssen.

Bei der Ausgabe eines Ackerbauwerkes befolgte Wang-Dschen die glei-

che Methode. Mit seinen beweglichen Holz-Lettern druckte er auch die Stadtchronik von Tschin-Dä-Schiän. Dazu brauchte er mehr als sechzigtausend Zeichen ‹Lettern›. Es ging ziemlich schnell, wie er berichtete. Es dauerte nicht ganz einen Monat, um die hundert Auflagen von dem großen Werk fertig zu drucken. Seine Kunst verbreitete er auch in Kiansi.
In der Ming-Dynastie ließ der Gelehrte Hua-Schui aus Wu-Si Lettern aus Bronze herstellen. Er war anfangs ziemlich reich. Im Laufe der Zeit verbrauchte er fast sein ganzes Vermögen dazu. Einer seiner Verwandten führte diese bewegliche Buchdruckkunst weiter. Seine Drucke waren allgemein anerkannt und auch sehr geschätzt.
In Wu-Si gab es noch einen zweiten Mann, der sich ebenfalls mit der Herstellung von Bronze-Lettern beschäftigte, aber unabhängig von Hua-Schui war.
Auch in der Tsching-Dynastie fehlte es nicht daran, diese kulturfördernde Arbeit weiter zu entwickeln. Im Oktober 1773 überreichte der Direktor der kaiserlichen Bibliothek, Dschin-Djiän, dem Kaiser Tschiän-Lun, der damals eine Sammlung von zirka zehntausend Werken herauszugeben gedachte, eine ausführliche Denkschrift über die neue Herstellung beweglicher Lettern. Dschin-Djiän ließ die Lettern, wahrscheinlich der Billigkeit wegen, aus Holz machen. Zuerst glaubte er, daß einhundertundfünfzigtausend Zeichen genügten. Im Mai des nächsten Jahres mußte er feststellen, daß er genötigt war, zusammen doch zweihundertdreiundfünfzigtausendfünfhundert Zeichen ‹Lettern› schnitzen zu lassen, damit die Zahl beim Drucken ausreichte. Dieser Druck wurde als Tschui-Dsen-Ban ‹gesammelter, schätzenswürdiger Druck› sehr berühmt.
Kunstvoll waren auch manche Taschenausgaben. Ziang-Schou-Tsching hat nach seinen Angaben solche gesehen. Der Druck war eine Nachahmung der Sun-Drucke. Die Druckfläche war nur zirka zehn cm. hoch und 5 cm. breit; sie enthielt auf jeder Seite dreihundertvierundzwanzig Wörter. Die Schriftzeichen waren alle sehr schön und deutlich gedruckt.
Mitte des sechzehnten Jahrhunderts kam noch eine Neuerung zustande, nämlich der zweifarbige Druck ‹rot und schwarz›. Man druckte die kommentarischen Erläuterungen und die Randbemerkungen mit roter Farbe. Dies wurde besonders in Kanton Sitte.

SCHLUSS

Im Allgemeinen wurden die Drucke mit beweglichen Lettern in China nicht so hoch geschätzt wie die Holzschnittdrucke. Das kommt daher, weil die über zweihunderttausend beweglichen Lettern von verschiedenen Arbeitern bei Handarbeit unmöglich ganz gleich groß hergestellt werden konnten; die Ungleichheit der Lettern aber gab den Drucken kein schönes Aussehen. Wenn die Ungleichmäßigkeit auch bei dem Holzschnittdruck manchmal unvermeidlich war, so ist sie nirgends so sehr hervorgetreten wie bei dem beweglichen Druck, weshalb man heute noch so oft Reproduktionen nach den Sun-Drucken macht.

Bei den modernen Drucken in China, besonders bei der Commercial-Press in Schanghai, die unbedingt ein führender Verlag ist, sind immer noch die Sun-Typen sehr beliebt. Sie sind auch tatsächlich künstlerisch gut und geschmackvoll.

Zum Schluß möchte ich hier besonders zum Ausdruck bringen, daß die chinesischen Drucke, sowohl die mit beweglichen Lettern als auch die von Holzschnittplatten, vielfach schwieriger herzustellen sind als die europäischen. Wie allgemein bekannt ist, gibt es in der chinesischen Sprache kein Alphabet. Für jedes Wort gibt es ein besonderes Zeichen! Ein hinreichender Wortschatz eines Setzkastens besteht aus nicht weniger als achtzehntausend Zeichen; dazu muß man noch die oft gebrauchten Zeichen mehrfach zurechnen. Hier kann man sich wohl schon einen Begriff machen, wie schwer und zeitraubend es allein beim Lettern-Gießen ist, geschweige noch von dem Schnitzen. Was für ein Unterschied gibt es zwischen dem einfachen europäischen Alphabet und den viel komplizierteren, tausendfach verschiedenen chinesischen Zeichen! Je mehr man sich in solche Schwierigkeiten hinein denkt, desto mehr wird man die große Leistung und die geniale Erfindung des sechsten Jahrhunderts bewundern müssen.

ERLÄUTERUNGEN

a› 13 Klassiker Werke:

1. I-Djing, Das Buch der Wandlungen.
2. Schi-Djing, Das Buch der Lieder.
3. Schu-Djing, Das Buch der Urkunden.
4. Li-Dji, Das Buch der Sitten.

5. Tschou-Li,
6. I-Li,
7. Dso-Schi-Tschun-Ziou ‹Frühling- und Herbst-Annalen des Konfuzius›,
8. Gung-Yang,
9. Guo-Liang, ‹7, 8, und 9 sind 3 Kommentare zu Frühling und Herbst›,
10. Chiao-Djing, Das Buch von der Erfurcht ‹Die Liebe zu den Eltern›,
11. Lun-Yü, Gespräche des Konfuzius. ‹552–479 v. Christi›,
12. Örl-Ya, Alte Encyklopädie,
13. Meng-Dsi, ‹372–289 vor Christi› Ein Philosoph aus der Konfuzianerschule.

b› Die 9 Klassikerwerke: 1–9.

c› Akademie-Ausgabe: Literatur

Eine Studie über die Akademie-Ausgabe ‹Giän-Ben› der Klassiker, die in den 5 Dynastien aufgelegt wurden, von Wang-Gou-Wei, befindet sich in „Das Buch in China und das Buch über China", S. 34–53. Ebenda „Die Entwicklung des Buches in China" von R. Wilhelm, S. 26–33.

d› Die 5 Dynastien:

Liang ‹907–921›,
Tang, auch genannt die spätere Tang ‹923–935›,
Dsin ‹936–946›,
Han oder spätere Han ‹947–950›,
Dschou oder spätere Dschou ‹951–959›.

DAS ERSTE LESEBUCH AN DEN LATEINSCHULEN DES SPÄTEN MITTELALTERS

Von Ernst Schulz

Bei der Lektüre von Hains Repertorium bibliographicum fiel mir unter anderem im letzten Bande auf: Nr. 13532 Psalterium puerorum; Augsburg, Erhard Ratdolt, o. J. Da mich dieser Titel interessierte, sah ich mir das Büchlein später in dem Exemplar der Münchener Staatsbibliothek an und machte mir Notizen über Inhalt und Zweck; mich damit näher zu beschäftigen und der Sache nachzugehen, hatte ich damals weder Zeit noch Gelegenheit.

Jetzt bietet der interessante Aufsatz, mit dem Leidinger im letzten Bande dieses Jahrbuches einen neuen, sehr wertvollen Fund, ein bisher unbekanntes Blockbuch, bekanntgemacht hat, Anregung und Veranlassung, auf jenes Psalterium puerorum zurückzukommen. Zur Erläuterung seines Fundes, durch den die Zahl der nur Text enthaltenden Xylographica unerwarteterweise um ein neues Stück bereichert wird, hat Leidinger mehrere andere Druckwerke und Fragmente herangezogen und damit das neue Blockbuch sogleich bibliographisch fixiert. In den Kreis dieser von Leidinger erstmals mit einander in Verbindung gebrachten Drucke gehört auch noch das Psalterium puerorum. Alle diese Druckwerke sind die kümmerlichen Überreste eines ehemals weitverbreiteten und vielgestaltigen Büchleins, das mindestens ein Jahrhundert lang als Elementarfibel an den Lateinschulen Deutschlands und wohl auch anderer Länder benutzt, in der neueren schulgeschichtlichen Literatur aber meines Wissens bisher übersehen worden ist. Im folgenden soll unter Benutzung von Leidingers grundlegenden Ausführungen versucht werden, das zusammenzustellen, was die erhaltenen Drucke und andere Quellen über die Geschichte dieses Lesebüchleins erkennen bezw. vermuten lassen.

Seine kürzeste und primitivste Fassung bietet unter den vorhandenen Ausgaben jener kleine holländische Frühdruck, der zuletzt bei Zedler, Von Coster zu Gutenberg, Tafel XXIV reproduziert und von Leidinger S. 37 f. besprochen worden ist. Er umfaßt die folgenden Stücke, die ohne Überschriften aneinander gereiht sind:

1. das Alphabet,
2. das Paternoster,
3. das Ave Maria,
4. das apostolische Glaubensbekenntnis,
5. die Verse: Ave salus mundi verbum patris hostia sacra
   Vera viva caro deitas integra verus homo.
6. die Sumptionsformel: Corpus et sanguis domini nostri Jesu Christi custodiat animam meam et corpus meum in vitam eternam. Amen.
7. den Psalmvers ‹Ps. 30, 6›: In manus tuas commendo spiritum meum, redemisti me domine deus veritatis. Amen.
8. den Hexameter: Nos cum prole pia benedicat virgo Maria.
9. den Versikel: Benedicamus domino. Deo gratias.

Von diesen neun Stücken füllen Nr. 1–4 die Seiten 1–6, während Nr. 5–9 zusammen nur die beiden letzten Seiten ausmachen. Ein Gesichtspunkt für die Auswahl der Texte ist nur im ersten Teil zu erkennen: auf das Alphabet folgen die drei Hauptgebete der christlichen Kirche, an denen die Kinder lesen lernen und die sie gleichzeitig dem Gedächtnis einprägen sollten. Alles weitere sind willkürlich zusammengestellte kurze Texte ohne besondere Eignung für Kinder. Distichon Nr. 5 ist eine Verkürzung und Umformung eines älteren, längeren Gebetes, das während der Elevation in der Messe gebetet werden konnte und das uns in seiner originalen Fassung in einer anderen Ausgabe noch begegnen wird. Die Sumptionsformel wurde so oder in anderer Form bei der Kommunion gesprochen; der Psalmvers wurde damals und wird heute noch im Modus iuvandi morientes sowie im Responsorium breve der Komplet verwendet; der Hexameter war als Bildaufschrift, Schreibervers und dergl. beliebt, und der kurze Versikel findet liturgisch als Schlußformel der einzelnen Horen und aller Messen ohne Gloria Verwendung. Weshalb gerade diese Texte und nicht andere, für Kinder geeignetere hier zusammengestellt sind, ist nicht recht einzusehen. Wahrscheinlich sind sie bloße Füllsel, die ziemlich wahllos zur Ausfüllung des letzten Blattes genommen wurden, um dieses nicht leer lassen zu müssen und neben den drei Hauptgebeten, auf die es dem Kompilator in erster Linie ankam, noch weiteren Lesestoff zu bieten.– Der Druck ist unsorgfältig

und weist Fehler auf, z. B. auf Seite 6 „petcatorum“ statt „peccatorum.“ Die Type ist nach Zedlers Urteil ‹S. 120› minderwertig und jämmerlich; „die Lettern zeigen selten scharfe Umrisse, halten nicht Linie und stehen sehr oft schief“. Man möchte hoffen, daß der Drucker nur eine kleine Auflage veranstaltet und nicht allzu viele Kinder in die bedauernswerte Lage gebracht hat, aus diesem kümmerlichen Büchlein die ersten Leseübungen machen zu müssen.

Einen wesentlich besseren Eindruck macht das von Leidinger entdeckte Blockbuch ‹vgl. die Gesamtreproduktion im Gutenberg-Jahrbuch 1928, Tafeln 8–11›, das nach der Zahl der Texte unter den erhaltenen Ausgaben an zweiter Stelle steht. Leidinger bezeichnet seinen kostbaren Fund nur als Bruchstück, es spricht aber m. E. nichts gegen die Annahme, daß das Büchlein mit vier Blättern vollständig ist. Es umfaßt die folgenden Stücke, ebenfalls ohne Aufschriften:

1. das Alphabet,
2. das Paternoster,
3. das Ave Maria,
4. das apostolische Glaubensbekenntnis,
5. das Magnificat ‹mit Doxologie›,
6. das Canticum Simeonis ‹ohne Doxologie›,
7. die Antiphon Veni sancte spiritus...
8. das Salve regina,
9. die Antiphon Requiem aeternam...
10. das Benedicite,
11. den Tischsegen:

Ad cenam vite dic nobis Christe venite
Escas presentes benedic deus et comedentes
Potum servorum benedic deus alme tuorum
Et reliquum munus benedic deus trinus et unus.

Die ersten vier Nummern sind hier also die gleichen wie in dem holländischen Typendruck; im übrigen aber enthält diese xylographische Ausgabe völlig andere Stücke: zunächst fünf liturgische Texte, danach zwei Tischgebete. Das Magnificat ist das Canticum aller Vespern, der Lobgesang Simeons das tägliche Canticum der Komplet. Die Antiphon Nr. 7 bildet den Anfang der feierlichen Invocatio sancti spiritus, wie sie

im Rituale Romanum und auch in der Appendix des Vesperale heute noch steht und bei verschiedenen Anlässen verwendet werden kann; der Text hat hier auffallenderweise die nur in der Osterzeit übliche Form, mit zweimaligem Alleluia am Schluß. Das Salve regina war seit dem zwölften Jahrhundert das beliebteste Mariengebet und ist später an verschiedenen Stellen als Schlußantiphon in die Liturgie eingegangen. Es blieb daneben Hauptbestandteil besonderer Abendandachten, wie sie in vielen Kirchen stiftungsgemäß gehalten wurden; zu Ende des Mittelalters gab es nach Luthers Eindruck kaum noch eine Kirche ohne eine solche Stiftung. Die Antiphon Requiem aeternam wird in allen Totenmessen und Totenvespern mehrfach verwendet. Von den beiden folgenden Tischgebeten ‹Nr. 10 und 11› war das erste weitverbreitet und allgemein üblich; man nannte es nach dem ersten Worte gewöhnlich „das Benedicite". Ein Anklang an den zweiten Tischsegen findet sich noch heute in der Benedictio mensae im Anhang des Breviers, die vor der Hauptmahlzeit den Segen „Ad cenam vitae aeternae perducat nos rex aeternae gloriae" vorschreibt.

Erinnert man sich der durch zahlreiche Schulordnungen und viele andere Zeugnisse belegten Tatsache, daß zu den Pflichten der Schüler im Mittelalter nicht nur der Besuch des Unterrichtes, sondern von früh an auch die tätige Teilnahme am Gottesdienste gehörte, so erkennt man leicht den Zweck der Zusammenstellung gerade dieser Texte. Neben den drei Hauptgebeten und den beiden Tischsegen wurden den Kindern als Lesestoff einige Texte vorgelegt, die in der Liturgie sehr häufig, größtenteils täglich, wiederkehrten und die sie auswendig gelernt haben mußten, um sich als Chorknaben am Singen in der Kirche beteiligen zu können. Hier sind also nicht mehr, wie in der holländischen Ausgabe, wahllos beliebige kurze Sätze für die weiteren Leseübungen gewählt, sondern wohlüberlegt einige Texte ausgesucht, welche die Knaben kennenlernen und sich einprägen mußten, um ihre kirchlichen Schülerpflichten erfüllen zu können. Das baldige Lernen derartiger Texte war umso nötiger, als die zahlreichen Stiftungen für arme Schüler zumeist die Beteiligung der Knaben am Chorgesang oder am „Salvesingen" zur Bedingung hatten. – Die Ausführung des Büchleins ist zweckentsprechend. Die Schrift ist groß und deutlich; Abbreviaturen sind mög-

lichst vermieden, nur am Zeilenende kommen einige wenige vor. Wie bei dem niederländischen Druck, so ist auch bei dieser Ausgabe das erhaltene Exemplar auf Pergament abgezogen. Als Heimat des Druckes sieht Leidinger mit guten Gründen Ulm an.

Die dritte Stelle unter den erhaltenen Drucken nimmt hinsichtlich der Zahl der Texte das eingangs erwähnte Psalterium puerorum ein. Es umfaßt sechzehn Oktavseiten und ist somit ganz erheblich umfangreicher als die bisher besprochenen Ausgaben, die beide nur acht Seiten kleineren Formates umfaßten. Auch hier haben die Texte, mit Ausnahme der Stücke Nr. 5 und 6, keine Aufschriften. Der Inhalt ist folgender:

1. das Alphabet,
2. das Paternoster,
3. das Ave Maria,
4. das Benedicite,
5. die vier Merkverse über die „Decem precepta":
   Unum cole deum...
6. eine Aufzählung der „Virtutes septem".
7. die Psalmen 109–113,
8. Psalm 116 Laudate deum omnes gentes...
9. Psalm 114 Dilexi quoniam exaudiet...
10. das Magnificat,
11. das Canticum Simeonis,
12. Psalm 129 De profundis...
13. das apostolische Glaubensbekenntnis,
14. das Salve regina,
15. der Anfang des Johannes-Evangeliums,
16. das Staffelgebet der Messe,
17. ein Abendsegen: Pax domini nostri...
18. ein kurzes Gebet: Benedictum sit dulce nomen domini...

Hier ist also eine ganze Reihe weiterer Texte hinzugekommen, die zunächst wieder im einzelnen zu betrachten sind. Die zehn Gebote haben natürlich zu den ersten Dingen gehört, die den Kindern in der Schule beigebracht wurden; daß man sie nicht im Wortlaut der Vulgata lernen ließ, sondern die weit verbreiteten Merkverse heranzog, ist sehr erklärlich, denn diese prägten sich dem Gedächtnis viel leichter ein. Die Sep-

tem virtutes schließen sich hier ganz passend an. Die folgenden fünf Psalmen gehören zusammen und sind liturgisch diejenigen der Sonntagsvesper. Der ganz kurze Psalm 116 dient als letzter Psalm in den Laudes des Montags und in den ersten Vespern der meisten Offizien des Commune und einiger Festoffizien; als Tractus wird er verwendet in den Messen an den Vigiltagen vor Ostern und Pfingsten und an drei Quatembersamstagen. Auch bei Benediktionen fand er gelegentlich Verwendung ‹vgl. Gelasius di Cilia, Thesaurus continens benedictiones, coniurationes, exorcismos . . . , Aug. Vind. 1738, p. 172›; außerdem war er seiner Kürze wegen auch sonst beliebt, beispielsweise als Tischgebet. Psalm 114 ist der erste Psalm der Montagsvesper und ‹was hier wichtiger ist› zugleich der erste Psalm der Totenvesper; von dem Anfangsworte „Placebo" seines letzten Verses, der als erste Psalm-Antiphon der Totenvesper dient, hat diese selbst im deutschen Mittelalter den Namen „die Placeben" erhalten. Ebenfalls zur Totenvesper gehört Psalm 129 ‹De profundis›. Nicht minder häufig wird in der Liturgie der Anfang des Johannes-Evangeliums gebraucht; er war im XV. Jahrhundert als Schlußevangelium der Messe schon weit verbreitet ‹vgl. Thalhofer-Eisenhofer, Handbuch der kath. Liturgik II, 236›, vor allem aber spielte er seit alter Zeit eine große Rolle bei Benediktionen, Exorzismen und Prozessionen ‹vgl. Gelasius di Cilia p. 16, 19, 194, 225, 285, 339, 416, 679, 763›, daneben auch im Aberglauben des Mittelalters. Es folgt das Staffelgebet der Messe, das vom Priester an den Stufen des Altars „alternatim cum ministris" gesprochen wird, ein täglich vorkommender, stets gleichbleibender Teil der Messe, den jeder Ministrant notwendigerweise auswendig lernen mußte. Die beiden letzten Nummern sind nicht liturgischen Charakters, sondern zum privaten Gebrauch bestimmte Gebete.

Weit deutlicher als die vorige Ausgabe zeigt dieses Psalterium puerorum das Bestreben, den Knaben als Lesestoff sogleich solche Texte zu unterbreiten, deren Kenntnis ihnen zur Erfüllung ihrer kirchlichen Schülerpflichten unerläßlich war. Besonders bezeichnend sind in dieser Hinsicht die Texte Nr. 16 und 7; sie mußte jeder Knabe mindestens beherrschen, wenn er zur Messe ministrieren und am Singen der Vesper sich beteiligen wollte. Der Herausgeber dieser Fassung wollte also nicht nur eine Lesefibel mit Übungsstücken, sondern gleichzeitig ein Textbüch-

lein für Meßdiener und Chorknaben schaffen, und er hat diese Absicht durchaus erreicht. Ausstattung und Ausführung des Büchleins sind, wie bei Ratdolt nicht anders zu erwarten, vorzüglich. Die schöne große Rotunda entspricht dem großen und klaren Schriftbilde unserer heutigen Fibeln; Abkürzungen sind sehr maßvoll verwendet. Eine rot gedruckte Bordüre mit leerem Wappenschild auf der ersten Seite und zahlreiche ornamentierte Weiß-schwarz-Initialen im Text geben dem Druck ein gefälliges Aussehen. Das Münchener Exemplar ist auf Papier abgezogen; es stammt aus einem Sammelbande Hartmann Schedels.

Inhaltlich nahe verwandt mit dem Psalterium puerorum ist die folgende Ausgabe, die bei Hain in den Addenda des ersten Halbbandes unter Nr. 865a als „Alphabetum et preces pro pueris" nicht nach Autopsie, sondern auf Grund einer bibliographischen Quelle verzeichnet und von Leidinger Seite 39 nach dem Dresdener, anscheinend einzig erhaltenen Exemplar erstmals ausführlicher beschrieben worden ist. Für die folgenden Angaben wurden Photographien benutzt, für deren Herstellung ich der Direktion der Sächsischen Landesbibliothek zu Dank verpflichtet bin. Der Inhalt des titellosen, ebenfalls 16 Oktavseiten umfassenden Büchleins ist folgender:

1. das Alphabet,
2. das Paternoster,
3. das Ave Maria,
4. das apostolische Glaubensbekenntnis,
5. die Merkverse über die „Decem precepta dei",
6. „Benedictio de mane dicenda"; beginnend: Benedicat me imperialis maiestas ..., bis auf den Schlußsatz übereinstimmend mit dem Abdruck im Hortulus anime, Nürnberg, Koberger, 1591, Bl. LXVIII r.
7. die „Septem virtutes",
8. das Staffelgebet der Messe,
9. zwei Gebete ‹je zwei Distichen› „In elevatione hostie" und „In elevatione calicis"; Chevalier, Repertorium hymnologicum 3050; gedruckt auch bei Dreves-Blume, Ein Jahrtausend lateinischer Hymnendichtung II, 221,
10. der Anfang des Johannes-Evangeliums,

11. „Benedictio prandii“ ‹gleich Nr. 4 des Psalt. puer.›
12. „Benedictio cene“,
13. „Psalmi ad vesperas dominicis diebus“,
14. das Magnificat,
15. das Canticum Simeonis,
16. das Salve regina mit dem Versikel: Dignare me laudare te..
17. Psalm 50 mit der Rubrik „Contra luxuriam psalmus“,
18. Psalm 90 mit der Rubrik „Contra omnia adversa psalmus“,
19. „Benedictio serotina“ ‹gleich Nr.17 des Psalt. puer.›

Von diesen Stücken fanden sich die meisten bereits im Psalterium puerorum ‹Nr. 1–5, 7, 8, 10, 11, 13–16, 19›; die ersten zwei Verse von Nr. 9 standen in anderer Fassung schon in dem holländischen Frühdruck ‹dort Nr. 5›; neu sind hier nur Nr. 6, 12, 17, 18. Der Morgensegen ‹Nr. 6› und der Tischsegen zur Hauptmahlzeit ‹Nr. 12› sind nicht liturgische, sondern zu privatem Gebrauch bestimmte Gebete. Die beiden Psalmen 50 und 90 sind Bestandteile des Sonntagsoffiziums und zwar gehört der erste in die Laudes, der zweite in die Komplet; beide wurden auch bei Benediktionen und Exorzismen häufig benutzt ‹vgl. Gelasius di Cilia p. 9, 22, 23, 428, 723, 727 und 28, 147, 181, 276, 425, 625›; hier sind sie, wie die Rubriken zeigen, als Abendgebete gedacht. Diese Zusätze gegenüber den bisherigen drei Ausgaben hängen eng mit der Einteilung dieser vierten Fassung zusammen. Der Herausgeber dieses Büchleins verfolgte nicht nur, wie derjenige des Psalterium puerorum, eine doppelte, sondern eine dreifache Absicht; er wollte nicht bloß eine Lesefibel und ein Textbüchlein für Chorknaben und Ministranten schaffen, sondern zugleich ein vollständiges Kindergebetbuch herstellen. Deshalb hat er den Stoff nach dem Tageslauf angeordnet: zuerst kommen die Morgengebete ‹Nr. 2–4, 6›, dann die Messe ‹Nr. 8–10›, darauf das Frühstück ‹Nr. 11›, später das Mittagessen ‹Nr. 12›, weiter an Sonntagen die Vesper ‹Nr. 13, 14›, täglich die Komplet ‹Nr. 15›, das Salve ‹Nr. 16› und endlich die privaten Abendgebete ‹Nr. 17–19›. So erklärt sich erstens die gegenüber dem Psalterium veränderte Reihenfolge der den beiden Ausgaben gemeinsamen Texte und zweitens der Mehrbestand gegenüber den früheren Fassungen; gerade diese Stücke waren noch hinzuzufügen, um die täglichen Gottesdienst- und Gebetspflichten eines Schülers voll-

ständig zusammenzufassen.–Hergestellt ist dieses Büchlein von dem deutschen Drucker Johannes Hertzog in Venedig im Jahre 1494. Die Type ist wiederum eine schöne Rotunda, der Druck ist sorgfältig; fast alle Texte haben rot gedruckte Überschriften. Die erste und die letzte Seite sind durch Rankenbordüren eingefaßt; im Inneren finden sich zahlreiche kleine Holzschnitte, deren Darstellungen auf die Texte Bezug nehmen. Das Dresdener Exemplar ist auf Papier abgezogen.

Zweifelhaft bleibt der Inhalt zweier weiteren Drucke. Von dem ersten, einem holländischen Blockbuch ‹Leidinger Seite 34 ff.› ist nur der Holzstock zu einer Seite erhalten, welche den Schluß des Canticum Simeonis, die Verse „Ave salus mundi" und die Sumptionsformel umfaßt. Da einerseits die Verse dem Wortlaut nach mit denen des holländischen Typendrucks völlig übereinstimmen und hier wie dort unmittelbar der Sumptionsformel vorangehen, andererseits aber das Canticum sich dort noch nicht findet, darf man dieses Fragment wohl zwischen dem holländischen Druck und dem Ulmer Blockbuch einreihen. – Das zweite Druckwerk ‹Leidinger Seite 40; ehedem in Zerbst, jetzt nicht auffindbar› besteht aus vier Blättern, die mit dem Alphabet und dem Paternoster beginnen und mit den letzten Worten des Salve regina endigen; die Kommission für den Gesamtkatalog der Wiegendrucke hat es seiner Zeit mit Vorbehalt der Leipziger Presse des Marcus Brandis zugewiesen. Über den weiteren Inhalt ist leider nichts bekannt, so daß ungewiß bleibt, ob die vier Blätter den vollständigen Druck oder nur dessen erste Hälfte darstellten.

Art, Herkunft und Bestimmung dieser Drucke lassen von vornherein mit Sicherheit annehmen, daß sie nur spärliche Überbleibsel einer ehemals massenhaft produzierten Büchergattung sind, die – um es mittelalterlich auszudrücken – „negligentia hominum et temporum incuria" bis auf kümmerliche Zufallsreste verloren ist. Diese Annahme wird bestätigt und die Verluste, deren Umfang sich auch nicht annähernd bestimmen läßt, werden einigermaßen ausgeglichen durch eine Reihe urkundlicher und literarischer Zeugnisse, die, an sich längst bekannt, nur deshalb bisher keine Beachtung gefunden haben, weil man sie nicht mit den vorstehend besprochenen Drucken in Verbindung zu bringen wußte. Jetzt werden sie eine wertvolle Ergänzung derselben und gestatten uns,

Entwicklung, Gebrauch und Verbreitung dieses Schulbüchleins sehr viel weitergehend zu erkennen, als das die Drucke allein zulassen würden. Die folgende chronologische Zusammenstellung macht auf Vollständigkeit keinen Anspruch und wird sich wohl noch erheblich erweitern lassen.

Bautzener Schulordnung von 1418 ‹Joh. Müller, Vor- und frühreformatorische Schulordnungen und Schulverträge in deutscher und niederländischer Sprache, Zschopau 1885/86 Nr. XXIII S. 38›: „Ein neuer schüler ... der soll ... geben ... Item vor ein abc und pater noster und credo, benedicite jegliches 1 gr.; vor einen guten Donat 10 gr.; ein regel, moralem und Catonem 8 gr. oder 5 gr.

Schulordnung für Landau ‹Pfalz› von 1432 ‹Müller Nr. XXVIII S. 48›: „Item von den jungen kinden, die das abc und benedicite lernen, soll er nit me nemmen dann XVI heller, von den die Donatum lernen, II schillinge heller ...“

Ordnung der St. Stephansschule in Wien von 1446 ‹Müller Nr. XXXII S. 59›: „Der erst tail der jungisten sol besliessen kinder, die allererst gen schul werdent gelassen und die den tafel und den Donat puchstaben lernent ... der ander tail der jungisten sol besliessen schüler die do lernen den Donat lesen und die klain casualia ...“ Unter der hier und in verschiedenen späteren Schulordnungen genannten „Tafel“ können doch wohl nur die Zehn Gebote verstanden werden.

Zu Trittenheim a. d. Mosel lernte 1477 der fünfzehnjährige Johannes Trithemius gegen den Willen seines Stiefvaters nächtlicherweile bei einem mitleidigen Nachbarn lesen und schreiben. Er berichtet darüber im Chronicon Spanhemense a. a. 1483 ‹Opera historica ed. Freher II, 395› folgendes: „Aliquandiu ergo in eadem villa operam dedit litteris in occulto quia publice metu parentum non audebat. Alphabetum, orationem dominicam cum salutatione angelica, symbolum quoque apostolorum, confessionem altaris benedictionemque cibi et potus in septem diebus perfecte didicit ac memoriae tenacissime commendavit.“

Schleizer Schulordnung von 1492 ‹Müller Nr. LVII S. 113: Und der locat sal keinen schuler zwingen, ym bucher abzukauffen, außgelossen die tafeln, das ‹Müller: des› abc, das paternoster, das benedicite und das gratias; die mussen sie umb ein zcymlich gelt von ym kauffen.“

Marienburger Schulordnung aus der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts ‹Müller Nr. LXII S. 124›: „Item quatempergeld. Dy burgerskinder dy dy fibeln leeren, sullen IIII ß, dy den Donat VIII ß und dy den regel, Alexander adir höger leeren IIII sct. dem schulmeiyster ytzliche quatemper geben."

Ordnung der Nürnberger Lateinschulen um 1505 ‹Müller Nr. LXVI S. 146›: „Erstlich sollen die jungsten schuler, die dann in der tafel, benedicite, confiteor und dergleichen buchstaben und lesen lernen, bey ainander sitzen ... ‹S. 147› Unnd dise knaben sollen mit außwendiger lernung der tafel, benedicite, confiteor etc. nicht zu sere angestrengt werden .." Die zweite Gruppe sind dann S. 148 „die mitteln knaben, die den Donat, regel, Allexander etc. lesen lernen". Von der ersten Gruppe heißt es S. 151 weiter: „Unnd die jungsten schuler soll ye einer nach dem andern ... vorbeten und vorsprechen unnd die anndern nachsprechen tafel, benedicite, confiteor, cisioianum etc."

Ordnung der Nördlinger städtischen Lateinschule von 1512 ‹Müller Nr. LXXIII S. 171›: „Weitter damit den jungen anhebenden knaben irer anfahenden lernung ordnung gegeben werd, so soll jn zu lernen fürgehalten werden das abc, die tafel, das Benedicite und das confiteor ... Es sollen auch die egemelten knaben ... an den sonntagen und anndern feirtage under dem geleut das confiteor, pater noster, ave Maria unnd das credo ainer den anndern allen vorsprechen. Doch so gott vor allen dingen allzeit gelopt werde ‹Müller: werden›, so soll ain yeder locat seinen jungern das benedicite und das gracias darauff jn schrifft geben und darzuo halten, das es ain yeder dahaim seinen eltern vor und nach tisch lese, pette und sprech ..."

Bestellung des Stadtschulmeisters von Eltville vom Jahre 1520 ‹Müller Nr. LXXX b S. 348› „Zw dem soll er noch haben von den schuler jungen: item von einem alphabetario VIII albos, item von einem donatisten XII alb.; item von einem grammatisten ... XVI albos."

Nördlinger Schulordnung von 1521 ‹Müller Nr. LXXXV S. 218›: „Solle ain studennt oder wollessender schuler die kindt jm Donat, taffel unnd benedicite lessend und buchstabent ... mit vleis verhören ... ‹S. 220› Sollen die kind in zway stunden den Donat, taffel, benedicite, gracias buchstabent oder lesent zway mal ufsagen."

Melanchthon, Unterricht der Visitatoren, Wittenberg 1528 ‹G. Mertz, Das Schulwesen der deutschen Reformation, Heidelberg 1902, S. 462 f.›: „Der erste Haufen sind die Kinder, die lesen lernen. Mit denselben soll diese Ordnung gehalten werden. Sie sollen erstlich lernen lesen der Kinder Handbüchlein, darin das Alphabet, Vater unser, Glaube und andere Gebete innenstehen. So sie dies können, soll man ihnen den Donat und Cato zusammen vorgeben ..."

Kombiniert man diese Zeugnisse mit den Tatsachen, die sich aus der Untersuchung der Drucke ergaben, so erhält man von der Geschichte unseres Lesebüchleins etwa folgendes Bild. Mindestens seit Beginn des XV. Jahrhunderts benutzte man zu den ersten Leseübungen der Lateinschüler eine im Gesamtumfang wechselnde, im Kern gleichbleibende Gruppe beliebter Gebete und vielgebrauchter liturgischer Texte; sie wurden von den Knaben buchstabiert, gelesen und auswendig gelernt. Ursprünglich wurden die Texte wohl von den Unterlehrern ‹„locati"› einzeln auf lose Zettel, vermutlich von starkem Pergament, geschrieben und so den neu eintretenden Schülern verkauft; es scheint mir jedenfalls kein Zufall zu sein, daß eine solche Vereinzelung der Texte gerade nur durch das älteste der beigebrachten Zeugnisse eindeutig belegt wird. Später setzte man die Übungstexte zu einem Büchlein von zuerst vier, dann acht Blättern Umfang zusammen; möglicherweise geschah das aus technischen Gründen beim Übergang von der handschriftlichen Herstellung zur Vervielfältigung durch Holztafel- und Typendruck. Derartige Büchlein wurden in den verschiedensten Gegenden Deutschlands benutzt, gewöhnlich vor, nur vereinzelt neben dem Donat; bereits im XV. Jahrhundert wird für sie gelegentlich die Bezeichnung „Fibel" verwendet. Je länger sie in Gebrauch waren und je weiter sie sich verbreiteten, umso verschiedenartiger wurden sie; von wenigstens fünf verschiedenen Formen sind Exemplare beziehungsweise Fragmente erhalten, zwei weitere kann man m. E. aus den Angaben der Schulordnungen mit einiger Wahrscheinlichkeit erschließen, nämlich eine Ausgabe mit dem Cisiojanus und eine andere mit dem „Gratias", einem Dankgebet nach Tische; beides Texte, die in den sämtlichen erhaltenen Exemplaren nicht angetroffen werden. Vielleicht darf man sogar aus den häufigen Erwähnungen des „Confiteor" ‹bei Trithemius „Confessio

altaris" genannt›, das einen Hauptteil des Staffelgebetes der Messe bildet, noch auf eine weitere verschollene Redaktion schließen, die nicht, wie die Drucke von Ratdolt und Hertzog, das ganze Staffelgebet, sondern nur jenen Teil daraus enthielt. Zu der Differenzierung der Büchlein trug insbesondere das Bestreben bei, sie zu erweitern und gleichzeitig Nebenzwecken dienstbar zu machen; so gab es Ausgaben, die nicht nur als Lesefibeln, sondern zugleich als Handbüchlein für Chorknaben und Ministranten oder als erste Gebetbüchlein für Schüler angelegt waren und verwendet werden konnten. Der hierdurch erreichte ausgesprochen kirchliche Charakter des Buches mußte später bei den reformatorischen Pädagogen natürlich Anstoß erregen; es scheint damals eine Rückbildung zu einer kürzeren, nur das Alphabet und die christlichen Hauptgebete umfassenden Form erfolgt zu sein, unter Ausscheidung insbesondere der zur Meßliturgie gehörigen Texte.
Die Zusammenhänge mit jüngeren Büchern, etwa Luthers Bet- und Lesbüchlein oder den Syllabierbüchlein, pädagogischen Enchiridien und Kleinen Katechismen des späteren XVI. Jahrhunderts, können hier nicht mehr behandelt werden; ebenso muß dahingestellt bleiben, ob und wie lange sich etwa in katholischen Gegenden die um 1500 gebräuchliche Form noch erhalten hat. Ferner bliebe noch festzustellen, ob gleiche oder ähnliche Büchlein auch außerhalb Deutschlands in Gebrauch gewesen sind; da Drucke von nichtdeutschen Pressen nicht bekannt sind, wäre man hierbei nur auf die Schulordnungen und etwaige literarische Quellen angewiesen. Daß es auch Übersetzungen gegeben hat, die vermutlich an lateinlosen Schulen benutzt wurden, beweist ein kleiner Druck des Andreas de Torresanis de Asula von 1527, den Brunet ‹Manuel I[5], 197› unter dem Titel „Alphabetum et preces illyricae" leider nur sehr kurz beschrieben hat. Er ist in illyrischer Sprache und Schrift rot und schwarz gedruckt und umfaßt vier Quartblätter; die erste mit Randleisten eingefaßte Seite bietet das Alphabet, Paternoster und Ave Maria. Der äußeren Ausstattung nach ist dieser Druck also der lateinischen Ausgabe des Johannes Hertzog ähnlich, doch kann er, wenn das von Brunet beschriebene Exemplar vollständig war, nur einen Teil der dort vereinigten Texte enthalten.

GUTENBERG UND DIE NACHERFINDER

Von Otto Hupp

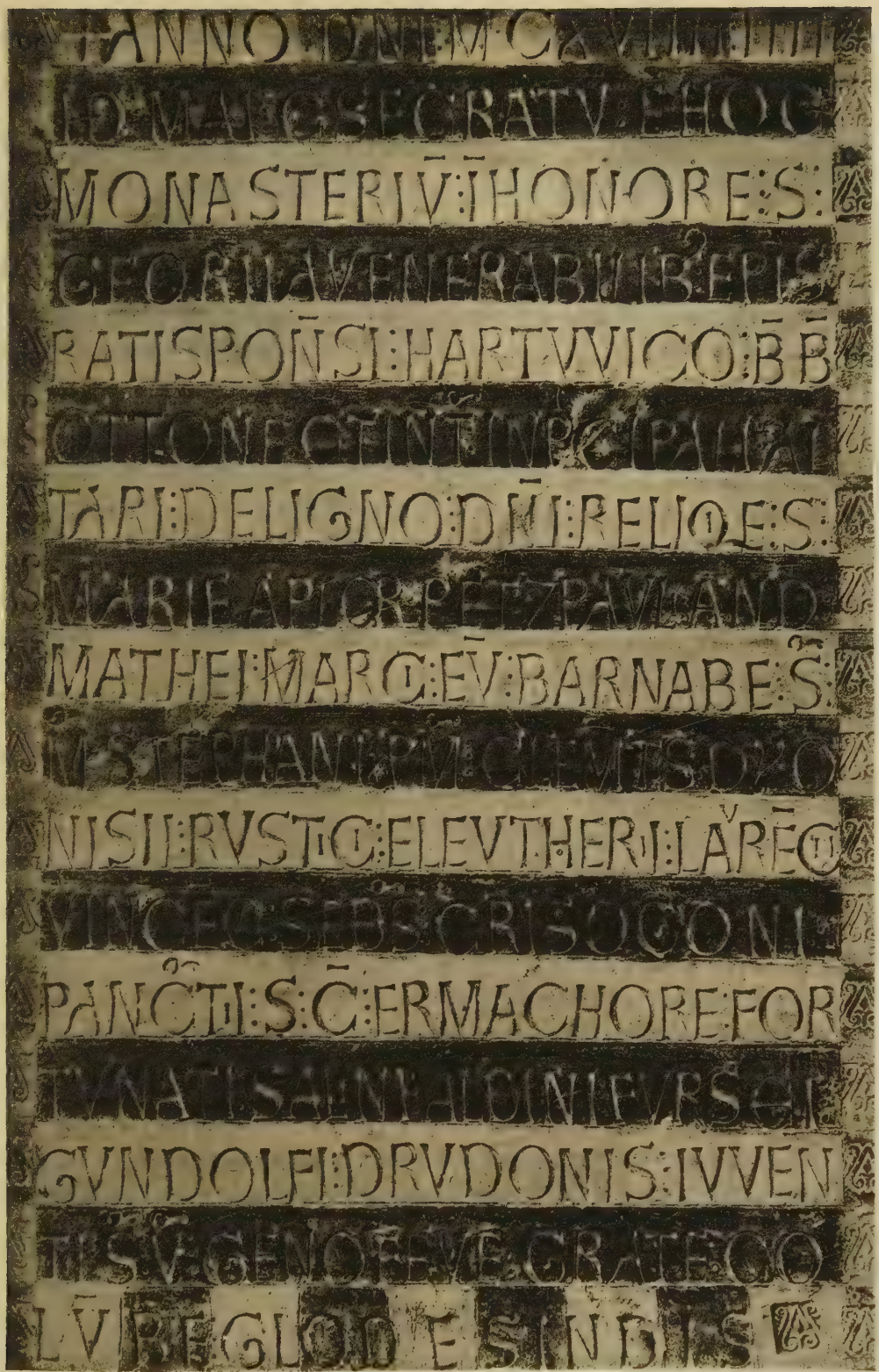
DIE Gutenbergfeier des Jahres 1900 bedeutete einen Hochpunkt des Aufflammens der Forschung über das Leben des Erfinders, über die ersten Proben seiner Kunst und die Art ihrer Herstellung. Kurz hintereinander wurden mehrere wichtige Frühdrucke gefunden, von deren Vorhandensein man bisher keine Ahnung hatte; eine vortreffliche Zusammenstellung der geschichtlichen Nachrichten über Gutenberg, eine gründliche Genealogie seines Geschlechts, eine lange Reihe von Einzelarbeiten über verwandte Gebiete folgten und verschiedene Abhandlungen über die Technik der ersten Drucker beschlossen die Zeit freudiger Spannung. Seit einigen Jahren ist es stiller geworden auf diesem Gebiete. Man hat die Schätze eingeheimst und hat sich, sei es aus Überzeugung oder aus Bequemlichkeit, damit beruhigt, daß endlich die veraltete Meinung beseitigt sei, Gutenberg habe für seine Schriften nichts anderes getan, als was die Schriftgießer des 19. Jahrhunderts auch taten, nämlich Stahlstempel geschnitten, sie in weiches Metall eingeschlagen und aus diesen Matrizen dann seine Typen gegossen. Auf der Leipziger Buchgewerbeausstellung von 1914 war eine ganze Folioseite der 36zeiligen Bibel ausgestellt, die mittels einzelner, in Holz geschnittener Typen abgesetzt war. Hätte man noch ein paar alte Holzblöckchen mit Initialen oder Abdrücke solcher aus dem 16. Jahrhundert mit den nicht seltenen Spuren von Wurmlöchern dazu gelegt, dann hätte der Unbefangene den handgreiflichen Beweis für seine stets gehegte Vermutung vor Augen gehabt, daß der Buchdruck mittels in Einzelteile zersägter Holztafel-Inschriften erfunden worden wäre. Man hätte ihm das Bild noch mit den Hinweisen „historisch" abrunden können, daß laut eines Straßburger Aktenstücks v. J. 1439 im Nachlaß von Gutenbergs Gesellen Andreas Dritzehn, außer Büchern und einer Presse auch ein „snytzelgezug" ‹Werkzeug zum Schnitzeln› gefunden worden sei, und daß andererseits auch heute noch mit in Holz geschnitzten Typen gedruckt wird. Große Plakatbuchstaben werden nämlich nicht gegossen, weil Arbeit und Metallaufwand weit kostspieliger wären, als das Schnitzen so großer Formen aus Holz. Auch an literarischen Zeugnissen ist kein Mangel. Der

treffliche Straßburger Festungsbaumeister Daniel Specklin ‹gest. 1589› hat die erste Presse und die ersten Buchstaben selbst gesehen. Sie waren aus Holz geschnitten und hatten „Löchle", durch die sie mittels einer durchgezogenen Schnur zu Zeilen zusammen gehalten wurden. Und der Dichter Sigmund von Birken ‹gest. 1681› wußte, daß man noch zu seinen Tagen den jungen Buchdruckergesellen einen dieser alten, durchlöcherten Buchstaben zum sogenannten Taufpfennig reichte.
Nachdem von der Linde im 1. Bande seiner Geschichte der Erfindung der Buchdruckerkunst ‹1886, S. 63, 118, 124, 191› diese und dergl. Nachrichten entsprechend beleuchtet hat, glaubt kein Bibliothekar mehr an Gutenbergs Holzbuchstabendrucke.
Da erschien 1901 zu Haarlem eine holländische Abhandlung, betitelt: Technisch onderzoek naar de Uitvinding van de Boekdrukkunst door Mr. Ch. Enschedé. Den Besitzer einer weltbekannten Schriftgießerei beirrte die Holztheorie natürlich nicht. Aber er wußte, daß: die Verfertigung stählerner Stempel sicher nicht vom Beginn der Letterngießerei datierte. „Het metaal dat Gutenberg voor zyn gravure bezigde was geelkoper" ‹a. a. O.; S. 26›. Und messingene Buchstaben aus dem sechzehnten Jahrhundert hat Enschede nicht nur selbst gesehen, sondern seine Firma besaß eine ganze Garnitur davon. Sie sind auch sonst nicht unbekannt. Es gibt eine Menge alter Initialen aus Messing; und jede größere Buchbinderei besitzt hunderte von neuen messingnen Buchstaben in verschiedenen Größen. Man benötigt sie zur Herstellung von Inschriften in Goldpressung, weil das mit dem Schriftzeug der Schriftgießer aufgepreßte Gold nie den Glanz erreicht, der sich mit poliertem Messing erreichen läßt, abgesehen davon, daß das weichere Schriftzeug auch den scharfen Druck der Presse nicht lange auszuhalten vermöchte. Die heutigen, zur Goldpressung dienenden Messingbuchstaben haben freilich nicht die Länge der Typen, sondern es sind nur ein paar Millimeter dicke Messingplättchen, die oben das Auge, d. h. den Buchstaben tragen. Selbstredend hindert das nicht, sie auch mit Buchdruckerschwärze abzudrücken und die Buchbinder machen oft diesen Gebrauch davon, indem sie sie zu Schriftzeilen zusammensetzen und mit der untern Seite auf Karton aufleimen. Wenn er genügend Vorrat an solchen Messingbuchstaben hätte, so wäre nicht abzusehen, was den Buchbinder hindern sollte, auch eine

Bibelseite damit zu drucken. Und was das „historische" anbetrifft, so ist daran zu erinnern, daß bereits für die Zeit um 1430 mit Einzelstempeln hergestellte Inschriften auf Bucheinbänden nachgewiesen sind, also aus einer Zeit, in der vom Buchdruck noch nicht die Rede ist.
Es wäre jedoch irrig daraus zu folgern, ein Buchbinder sei der erste gewesen, der die Herstellung von Inschriften mittels eingepreßter Einzelbuchstaben erfunden habe. Sehr wahrscheinlich ist man schon im grauen Altertum auf den naheliegenden Gedanken gekommen. Aber auch das deutsche hohe Mittelalter hat ein derartiges Denkmal hinterlassen. Zu dem Werke: Studien aus Kunst und Geschichte, Friedrich Schneider zum siebzigsten Geburtstage gewidmet ‹Freiburg, Herder, 1906› habe ich auf S. 183 Lichtdrucke und Beschreibung einer im ehemaligen Benediktinerkloster Prüfening bei Regensburg gefundenen, jetzt an einem Vierungspfeiler der Kirche angebrachte Tafel aus gebranntem Ton beigetragen, die das Datum der Einweihung der Kirche: Anno dmi MCXVIIII·IIII·id. Mai trägt und die gleichzeitig, also i. J. 1119 gefertigt worden ist. Sie ist 40 cm hoch und 26 cm breit und berichtet in siebzehn Zeilen von durchschnittlich 20–22 Buchstaben, den Weiheakt und die Namen der Heiligen, von denen der Hochaltar Reliquien enthält. Die Schrift ist mittels in Holz geschnitzter Einzelbuchstaben von je 15 mm Höhe fast 2 mm tief in den weichen Ton eingedrückt worden und erhielt dann durch einen palmettenartigen, zu Beginn und Schluß jeder Zeile weniger tief eingedrückten Stempel jederseits einen ornamentalen Rand. Die zweite Zeile wurde rot gefärbt, ihre Eckstücke behielten jedoch die gelbweiße Naturfarbe des Tons, die dritte blieb farblos, erhielt aber rote Eckstücke, die vierte wurde wieder rot mit weißen Palmetten und so wechselt es regelmäßig. Oben und unten fehlt der ornamentale Rand; aber hier ist dann die erste und die letzte Zeile, die farblos sein sollten, ganz in der Art der Seitenränder ebenfalls mit aufgemaltem Rot gestückt worden. Dann wurde die Platte gebrannt. Die beigegebene, auf halbe wirkliche Größe verkleinerte Abbildung verdeutlicht das gesagte. Bemerkt sei nur noch, daß die Arbeit von metallartiger Schärfe und daß das einzigartige Stück vorzüglich erhalten ist. – Kehren wir zu Enschedé zurück. Er folgert sehr richtig: Wenn Gutenberg keine Stahlstempel, sondern nur Messingstempel besaß, so konnte er auch keine kupfernen Matrizen

schlagen; er behalf sich also mit bleiernen. Aber der Erfinder kannte auch die Handgießform nicht, vielmehr benutzte er das „Abklatschverfahren in zwei Tempo's"; das heißt, er fertigte keine eigentlichen Stempel, sondern er schnitt jeden Buchstaben aus Messingblech von etwa 2 Millimeter Dicke aus, legte dies messingne Schriftauge dann auf ein Stück Blei und preßte es mittels eines aufgelegten ebnen Plättchens darin ein. Wenn er es dann wieder herausbrachte, hatte er den Buchstaben vertieft in Blei, also eine richtige Matrize. Da das Blech überall die gleiche Dicke hatte, waren alle Matrizen von gleicher Tiefe. Wenn er nun auf ein Blech oder einen glatten Stein ein wenig flüssiges Blei oder Zinn goß und seine Matrize darin abklaschte, so erhielt er das „Letterchen"; ein dünnes Blei- oder Zinnplättchen mit dem Buchstaben, an das nun rückseitig mittels eines zweiten Gießverfahrens das Stäbchen, d. h. der eigentliche Körper der Type angegossen wurde.

Ein geschickter Techniker kann das alles einmal so machen. Aber man sollte es nicht für möglich halten, daß der Besitzer einer Schriftgießerei den Gedanken ausspinnen konnte, daß auf eine so verzwickte Weise die zum Druck eines Buches, zu einem Bibeldruck ‹!›, benötigte Typenmenge zustande gebracht werden könnte. Wenn Enschedé's Gutenberg schon einmal, gleichviel auf welche Weise – eine Matrize und auch eine Aufgußform hatte, warum setzte er dann nicht die Form auf die Matrize und goß so in einem Gang seine Typen! Ebenso unverständlich ist es, daß der Chef einer großen Schriftgießerei eine sechsundachtzig Seiten lange technische Untersuchung über die Erfindung der Buchdruckerkunst schreiben und ein durchaus neues Verfahren umständlichst schildern konnte, ohne darin auch nur eine einzige nach dieser seiner Erfindung gefertigte Type abzubilden oder auch nur abzudrucken. Vermutlich hatte sein Werkmeister die Sache für einfach unmöglich erklärt. Und mit Recht. Allein schon das Ausschneiden eines so kleinen Buchstabens aus einem dünnen Stückchen Messing ist weit mühsamer, als der Schnitt eines Punzens bezw. Stempels, den ich bequem einspannen kann. In's Blei ist das Plättchen ja gleich eingedrückt, aber wie es herausbringen ohne Blech oder Blei zu beschädigen! Durch Abklatschen in erkaltendes Blei kann man wohl das Letterchen gewinnen, aber Enschedé irrte sehr, als er annahm, daß sich das Stäbchen, der Typenkörper, durch ein-



Die Prüfeninger Weihinschrift vom Jahre 1119

faches Aufgießen damit dauerhaft verbinden werde. Soll das Ding druckfähig werden, dann muß es ganz zünftig mit Lötwasser und Lötzinn aufgelöst werden.

Je unfaßbarer dem Techniker die Ausführungen Enschedé's waren, um so empfänglicher zeigte sich dafür Herr Oberbibliothekar Prof. Dr. Zedler in Wiesbaden. Diesem regsamen, gründlichen und erfolgreichen Kenner der Erzeugnisse des ältesten Buchdrucks fehlen leider nicht nur die Vorkenntnisse, sondern es fehlt ihm auch die natürliche Beanlagung zum Verständnis des Handwerklichen in der Kunst des Buchdrucks. Schon allein die paar Worte: „Da Holz leichter zu bearbeiten ist, als Metall" ... beweisen das. Kein Praktiker könnte so etwas sagen, denn die Eigenschaften der beiden Stoffe und damit deren Bearbeitungsarten sind so grundverschieden, daß ein Vergleichen in dieser Richtung ganz unmöglich ist. Macht der Schreiner einen Schemel etwa leichter, als der Schmied ein Hufeisen! Bleiben wir beim Nächstliegenden: in zwei Stunden hat der Schriftschneider einen Buchstabenstempel in Metall geschnitten und ihn ein dutzendmal in eine Blei- oder Kupferplatte versenkt; rasch hintereinander lassen sich aus diesen Matrizen tausende ganz gleicher Typen gießen.* Wie lange würde einer brauchen um sie in Holz zu schneiden! Was ist also leichter zu bearbeiten! Es ist aber gerade, als wenn dieser Mangel an technischem Verständnis für Gottfried Zedler ein heimlicher Sporn wäre, denn seit Jahrzehnten schreibt er wieder und immer wieder gerade über das Handwerkliche der Erfindung und alle Einwürfe der Fachleute dienen nur dazu, seine Willenskraft zu immer neuen Einfällen auf diesem Gebiete anzufeuern. Der „Gelehrte und Fachmann" Enschedé goß Öl ins Feuer. Nun erkannte G. Zedler in allem Auffälligen, das einen Techniker zu schwerem Überlegen zwingt, lauter Selbstverständlichkeiten, die er zur Versteifung seines vorgefaßten Gedankenganges zu benützen wußte. Ja, es fuhr ihm sogar der Gedanke durch den Kopf, Enschedé's Abklatschverfahren mit den Straßburger Prozeßakten von 1439 in Verbindung zu bringen. In seinem Aufsatz: „Die älteste Gutenbergtype

*Im Jahre 1759 gab P. Fournier als Tagesleistung eines Schriftgießers 2000–3000 gewöhnliche Buchtypen an, was ziemlich übereinstimmt mit der Schätzung Friedrich Bauers, der 4 Typen in der Minute angibt. ‹„Das Gießinstrument des Schriftgießers". Privatdruck der Schriftgießerei Genzsch und Heyse, Hamburg und München, 1922›.

‹Veröffentl. d. Gutenberg Ges. 1902, 29› lesen wir: Bei diesem Verfahren wird mittels des Gießlöffels etwas geschmolzenes Schriftmetall auf einen glattgeschliffenen Stein geschüttet–wer denkt dabei nicht an das Steinepolieren, mit dem Gutenberg seine Arbeitsgenossen nach Aussage der Straßburger Prozeßakten beschäftigte!"–G. Zedler blieb auch nicht, wie Enschedé, bei Worten stehen. Eine Frankfurter Schriftgießerei machte Proben nach seinen Angaben. Das mag dem Fachmann hart genug geworden sein, denn auf dessen Wunsch erklärte G. Zedler bei der Veröffentlichung dieser Proben, daß er allein die Verantwortung trage. Dennoch hebt G. Zedler hervor: „daß die Entwicklung der Gutenbergischen Erfindung, wie ich sie mir vorstelle, mit den natürlichen Entwicklungsgesetzen mehr im Einklang zu stehen scheint, als die entgegengesetzten Ansichten sogenannter „Fachmänner" ‹Veröffentl. d. Gutenberg Ges. 1913, 106›.

Lange vorher hatte John Eliot Hodgkins in England Versuche gemacht, Drucklettern mittels der primitiven Verfahren herzustellen, die er als im 15. Jahrhundert allein bekannt voraussetzte. Er veröffentlichte sie 1902 zu London in seinem reich ausgestatteten Werke: Rariora being notes of some of the printed books, Vol. II, S. 51 u. pl. II. Auch Hodgkins wußte, daß Stahlstempel für Gutenberg nicht in Betracht kommen könnten und bewies durch Lichtdruckwiedergabe von Goldgulden Mainzer, Binger u. Kölner Gepräges aus der Mitte des 14. bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts, also gerade für die in Frage kommende Zeit und Gegend, wie unvollkommen damals die Versuche ausgefallen seien, sich bei Herstellung von deren Umschriften der Punzen zu bedienen. Dagegen lieferte er den unwiderleglichen Beweis, daß man mittels des Formsandes, dessen Gebrauch jedem Goldschmied bekannt war, einwandfreie Typen gießen könne. Man versteht, daß G. Zedler angesichts des mangelhaften Ausfalls seiner eignen Versuche, nachdem ihm die Erfolge von Hodgkins bekannt wurden, eine Überprüfung vornahm. In seinem Werke: Von Coster zu Gutenberg ‹Leipzig, 1921›, teilt er auf S. 141 das Ergebnis mit: „Ich habe lange Zeit im Banne der Enschedéschen Abklatschmethode gestanden und diese in immer erneuten Versuchen mit Hilfe der Bauerschen Schriftgießerei in Frankfurt am Main praktisch auf ihre Anwendbarkeit geprüft. Wenn ich schließlich habe einsehen müssen,

daß ich damit auf einen falschen Weg geraten war, so ist die dabei aufgewendete Zeit und Mühe für mich doch nicht nutzlos gewesen". Nach diesen nicht mißzuverstehenden Worten sollte man meinen, Zedler habe jetzt, wo ihm ein Licht aufgegangen, seine Holztypen, Letterchen, Abklatsche, Aufgußform und all den papierenen Scharfsinn mit dem er uns diese sperrigen Dinge mundgerecht machen wollte, über Bord geworfen. Was tut er in Wirklichkeit! kein Tüttelchen gibt er preis! nur eine Teilung nimmt er vor: Gutenberg erhält die kleinere Hälfte, dazu aber Holztypen und den ganzen Formsand von Hodgkins–worüber noch zu reden ist. All das andere zwecklose Zeug aber schiebt G. Zedler ungesiebt einem gewissen Laurenz Janszoon Coster in Haarlem zu. Der Name ist in den Niederlanden sehr verbreitet–in Haarlem selbst gab es gleichzeitig zwei, vielleicht sogar drei Laurenz Janszoon Coster– so daß man den unsern zum Unterschied „den Vielumfabelten" nennen könnte, zumal die Bezeichnung nach seinem Beruf etwas unhandlich wäre. Nach den Mitgliederlisten der hl. Christgilde in Haarlem besaß dieser Coster von 1436 bis 1484 einen bestimmten Kirchenstuhl und zwar, wie die Haarlemer Schatzmeisterrechnungen ausweisen, in seiner Eigenschaft als wohlhabender Gastwirt und Händler mit Öl, Seife, Wein, Wachs- und Talglichtern. Küster und Schulmeister, wie seine Vorfahren gewesen, war er nicht; aber er war ein Politiker und zwar ein so feiner, daß er im Jahre 1446 sein einziges Kind, seine Tochter Loucije einem bejahrten Witwer mit fünf Kindern in die Ehe gab: „um es dadurch seinerseits zu größerem politischen Einfluß zu bringen" ‹Zedler a. a. O. S. 149›. Einen weitern Beweis seiner Klugheit–von dem aber ebenfalls die Akten nichts melden–haben wir darin zu erkennen, daß Coster auf die Nebeneinnahme, die sich seine Ahnen, die Coster ‹=Küster›, nach Zedler damals dadurch zu verschaffen wußten, daß sie den Kindern Schulbücher verkauften, nicht nur nicht verzichtete, sondern daß er vielmehr um diese Bücher billiger in die Hand zu bekommen, lange vor Gutenberg kurzerhand die gegossene Druckletter und eine Presse erfand, die den Schreiber überflüssig machten. Freilich: „Dem Laien will es nicht ohne weiteres einleuchten, daß Coster zwar die gegossene Druckletter, aber nicht den Buchdruck, dagegen Gutenberg den Buchdruck, nicht aber die Gußletter erfunden hat", wie G. Zedler auf S. VI des Vorworts seines genann-

ten Werkes kurz, aber etwas rätselhaft schreibt. Er will damit sagen, der Umfabelte habe während einer fast fünfzigjährigen Tätigkeit die Messingstempel zu fünf verschiedenen Schriftsorten eigenhändig geschnitten und damit nach dem von Enschedé-Zedler für ihn erfundenen Verfahren Typen gegossen. Ließen diese auch einen allmählichen Fortschritt erkennen, so sei es ihm doch nicht möglich gewesen, damit den Erzeugnissen Gutenbergs, der zwar erst durch einen Druck Costers den Anstoß zu seiner Erfindung erhalten, dann aber eine bessere Technik ausgeklügelt habe, die Wage zu halten*. Mit diesen Typen druckte Coster außer einer ganzen Reihe von Auflagen des Donats, auch eine Anzahl von größern Werken, namentlich zwei lateinische und zwei holländische Ausgaben des durch seine 58 Holzschnitte auch kunstgeschichtlich viel besprochenen Speculum humanae salvationis.
Dr. Zedler hat die in den verschiedensten Sammlungen zerstreuten holländischen Frühdrucke emsig zusammengetragen, gesichtet, beschrieben und abgebildet und damit ein bisher ganz dämmeriges Gebiet der Forschung erschlossen. Es ist meine Pflicht dies große und bleibende Verdienst des Gelehrten doppelt zu unterstreichen, wenn ich genötigt bin, sozusagen alles, was er über die Persönlichkeit Costers und dessen Arbeitsweise vorgebracht hat, als unhaltbare, manchmal sogar ganz unbegreifliche Einfälle zu bezeichnen. G. Zedlers Buch: Von Coster zu Gutenberg hier zu besprechen ist weder meine Aufgabe, noch liegt ein Bedürfnis dazu vor, da dasselbe bereits von H. Degering im Zentralblatt für Bibliothekswesen, 1922, S. 409-417 aufs eingehendste gewürdigt worden ist. In allem Wesentlichen teile ich rückhaltlos Prof. Dr. Degerings Urteil. Prof. Dr. Zedler aber erwiderte darauf in der gekürzten Ausgabe seines Buches, die er unter dem Titel: „Die neuere Gutenbergforschung und die Lösung der Costerfrage" ‹Frankfurt a/M. 1923› erscheinen ließ:

*Auf Seite 163 faßt G. Zedler den Sachverhalt in ein Gleichnis: „Die holländische Erfindung liegt, der aus dem Haupt des Zeus in voller Rüstung entsprungenen Athene vergleichbar, von Anfang an in ihrer Art vollendet vor, Gutenberg dagegen ringt mit der endgültigen Lösung des Problems des Schriftgusses in schwerer, unermüdlicher Arbeit ein ganzes Menschenalter hindurch." Wie sich damit der von G. Zedler aufgefundene und Gutenberg zugeschriebene Meisterdruck der Ephemeriden vom Jahre 1448 verträgt, ist nicht abzusehen.

„Das sind Phantasien eines Gelehrten, dessen Einbildungskraft durch Sachkenntnis nicht im Zügel gehalten wird." ‹S. 45›. Diese verblüffende Umkehrung des Tatbestandes beantwortete Degering im Zentralblatt für Bibliothekswesen, 1924, 199 mit den Worten, er sehe von weiterer Mohrenwäsche ab, da G. Zedler „ja doch anzunehmen scheint, daß für das Verständnis der technischen Prozesse des primitiven Schriftgusses nur seine eigene Erfahrung und seine eigene Intelligenz ausreicht." Auch diesem Satz würde ich die Unterschrift nicht verweigern.

Auf anderm Boden stehen die Versuche, die Gustav Mori mit Hilfe der Schriftgießerei D. Stempel gemacht und in der Schrift: „Was hat Gutenberg erfunden!" veröffentlicht hat ‹Frankfurt a/M. 1921›. Dieses schon vor acht Jahren erschienene Buch hat m. W. bisher keinen Widerspruch gefunden; man darf daher annehmen, daß es seiner bescheidenen Haltung und den eindringlichen Abbildungen gelungen ist, die in technischen Dingen weniger bewanderten Forscher zu überzeugen, daß damit, wie Mori sagt: „eine der schwierigsten Fragen in der Geschichte des Buchdrucks, die nach der Entstehung des Typengusses", nunmehr endlich gelöst sei. Es ist das umsomehr zu befürchten, als Prof. Dr. Zedler alsbald kräftig eintrat „für die großartigen Leistungen, die die Gutenbergforschung unserer Tage den von Gustav Mori . . unternommenen Rekonstruktionen der ältesten deutschen Drucke verdankt." Es dürfte für die Wissenschaft von Wert sein, wenn die letzte Stufe, die die Forschung über das Handwerkliche von Gutenbergs Erfindung damit erklommen zu haben glaubt, nachstehend auf ihre Tragfähigkeit hin geprüft wird.

Die Arbeit Moris krankt an einem Fehler, der sich wie ein roter Faden durch alle seine Beobachtungen und Proben zieht. Es ist der Mangel an Unterscheidungsvermögen für das, was sich machen und das, was sich nachmachen läßt. Mori hat den Guß in Formsand kennen gelernt und hat damit noch mehr Erfolge erzielt, als John Hodgkins. Nun sieht Mori überall Guß und Formsand. „Den Beweis hierfür bilden die zahlreichen erhaltenen Grabplatten und Metalltafeln, die zum Teil auf dem Wege der mechanischen Vervielfältigung durch Guß, hauptsächlich in Bronze, entstanden sind." Nun, als Metallarbeiter bin ich den bronzenen Grabplatten von jeher nachgegangen. Die meisten sind in flache Bronze- oder Messingplatten eingemeißelt, wobei man noch heute die Spur jedes

einzelnen Hammerschlags erkennt. Andere sind gegossen wie man eben Statuen und Glocken gegossen hat und noch gießt. Aber es ist mir noch keine einzige Grabplatte vorgekommen, bei der man an die von Mori beschriebene Technik des Einpressens eines Holzmodells in den Formsand auch nur denken könnte. – Mori's erste Tafel zeigt vier: „Metallgußtechnische Schrotdrucke aus Bertholdus: Horologium devotionis, Köln, Joh. Landen. Ausgang des 15. Jahrh." Daß diese Schrotdrucke nicht von Holzstöcken, sondern von Metallplatten abgedruckt sind, beweisen ihm die Abdrücke von dicken Nagelköpfen, die jeder dieser Drucke im Zierrande erkennen läßt. Jawohl, es sind die unverkennbaren Spuren der Nägel, mit denen die Platten auf Holzklötzchen aufgenagelt waren, um sie auf Typenhöhe zu bringen; und diese Nagelköpfe wären auch stark genug, Richard Muthers Angabe ‹Bücherillustration der Gotik, S. 6 u. Nr. 119›, die Bildchen seien Holzschnitte, zu widerlegen – wenn Muther das von Mori benutzte Exemplar vorgelegen hätte. Das war aber nicht der Fall. Das von Mori benutzte Exemplar der Frankfurter Stadtbibliothek gehört nämlich einer spätern Ausgabe an, die mehr Bilder enthält als die erste, die ohne Druckernamen, Druckort und Jahr erschienen ist und nur 14 Schrotdrucke enthält. Eins der Plättchen war wohl noch nicht fertig oder ging während des Druckes verloren, denn sowohl bei dem von Muther beschriebenen, als dem von Copinger aufgeführten und bei meinem eignen Exemplar hat Blatt 117 eine leere Rückseite, während ein viertes Exemplar darauf das Schrotblatt mit dem Jüngsten Gerichte zeigt. Bei dieser ersten Ausgabe findet sich nun keine Spur von Nagelköpfen! Das ist ein Beweis, daß hier, wie es auch bei andern Schrotblättern mehrfach zu beobachten ist, der Künstler selbst, oder der erste Besitzer die Platten sachverständig abgedruckt hat, während ein späterer Erwerber rücksichtslos Nägel durch die Bildseite schlug, um die Platte bequem in die Form einkeilen und mit dem Text zusammen in der Presse abdrucken zu können.

Sind die Schrotblätter schon von Metallplatten gedruckt – was anders als Voreingenommenheit kann Mori veranlassen, sie als Belege für sein Sandgußverfahren hinzustellen?! Seite 16 behauptet er sogar, die Technik der Schrotblätter „schließt einen direkten Metallschnitt aus". Er meint, es sei „die Aufhellung eines dunklen Hintergrundes durch das

Punzeisen erfolgt" und dadurch hätte die Platte uneben werden, sich werfen müssen. Das ist irrig. Der Hintergrund wurde natürlich nicht mit dem Punzen niedergesetzt, sondern mit dem Bolz- oder Flachstichel weggeschnitten. Das zeigen ja aufs deutlichste die Spuren des flüchtigen Stichels in Form von ganz unregelmäßigen dünnen Fahreren im weißen Hintergrunde. Sie waren leicht zu vermeiden, wenn dem Stecher daran lag; er brauchte nur ein wenig tiefer zu gehen, dann wurde der Grund rein weiß, wie etwa beim letzten der vier von Mori gebrachten Schrotdrucke. Es scheint aber, daß es den Künstlern damals gar nicht daran lag, denn überaus viele Schrotblätter zeigen diese charakteristische zerfahrene Strichelung des Hintergrundes oder anderer weißer Flächen. Oder sollte Mori etwa gar nicht den Hintergrund, sondern die freilich mit dem Punzen hervorgebrachte Musterung der Gewänder meinen! Wenn wir die Kupferplatte nur zwei bis drei Millimeter dick nehmen, dann kann von einem Verziehen kaum die Rede sein. Sollte aber die Platte wirklich uneben werden, was machts! wir legen sie auf die Richtplatte oder–mit unterlegtem Papierblatt–auf die Bahn des Ambosses und klopfen auf der Rückseite leicht mit dem Holzhammer. Die alte Handpresse mit ihrem starken Druck war bezüglich der unbedingten Ebenheit durchaus nicht so verwöhnt, wie die heutige Druckmaschine.–Mori hegt die recht unklare Ansicht, die Schrotblätter seien Holzschnitte gewesen „da hier bei dem Einschlagen des Punzeisens in das bedeutend weichere Material etwa entstehende Unebenheiten kaum merkbar sind" ‹S. 16›. Diese Holzstöcke seien dann durch das Sandgußverfahren abgegossen, die Güsse aufgeklotzt und abgedruckt worden. Schon eine rein äußerliche Erwägung hätte ihn vor dieser merkwürdigen Erklärung bewahren können. Das eben erwähnte Horologium enthält nämlich nicht nur Schrotblätter, sondern mitten dazwischen auch Holzschnitte; die erste Ausgabe hatte deren 25, die spätere noch mehr. Waren also die Schrotblätter in Form von Holzschnitten vorhanden, warum druckte der Drucker diese nicht ebenso einfach ab, wie die andern Holzschnitte! Wir brauchen aber gar keine verzwickten Möglichkeiten aufzusuchen, die Sache ist längst entschieden: wenn früher der ein und andere Kunstschriftsteller, der nie mit einem Stichel, Meißel, oder Feile gearbeitet hat, die Schrotblätter unter den Holzschnitten

eingeordnet hatte, so weiß die Kunstforschung doch seit wenigstens einem halben Jahrhundert, was ihr jeder tüchtige Graveur auch ohne die beweisenden Nagelköpfe hätte sagen können: daß die Schrotblätter Metallschnitte sind. Übrigens sind auch noch Originalplatten zum Druck von Schrotblättern vorhanden. In Wilhelm Molsdorfs Buch: Die Bedeutung Kölns für den Metallschnitt, Straßburg 1909, Taf. VIII ist der Neudruck von einer solchen abgebildet und auf Seite 26 besprochen. Gibt somit die erste Tafel in Mori's Buch auf die Titelfrage: was hat Gutenberg erfunden! gar keine Antwort, so ist von der zweiten, dritten und vierten Tafel leider nichts günstigeres auszusagen. Die zweite trägt die Unterschrift: „Metallguß aus Turrecremata: Meditationes, Mainz, Johann Numeister 1470. Phototypische Wiedergabe nach dem Original der Frankfurter Stadtbibliothek." Die dritte zeigt dasselbe Bild in Strichätzung; die vierte ist der Abdruck einer „Metallgußtechnischen Vervielfältigung der Tafel 3 durch das Sandgußverfahren." Johann Numeister hat die 48 Blätter der 1479 gedruckten Meditationes mit nicht weniger als 33 halbseitigen Bildern und einem fast ganzseitigen Bilde ausgestattet. Das letztere hat Mori für seine Versuche gewählt. Es ist ein Metallschnitt ‹nicht Schrotblatt›, bei dem der Hintergrund der dekorativen schwarzen Wirkung zuliebe zum Teil stehen blieb, größernteils aber weggeschnitten wurde und hier die oben erwähnten Wegspuren des Bolzstichels deutlichst erkennen läßt. Oben und unten sind, jedoch außerhalb der das Bild einfassenden Linie, Spuren der Befestigungsnägel zu erkennen. Was aber berechtigt Mori die gravierte Metallplatte als „Metallguß" zu bezeichnen!! Es ist doch nicht nur das größere Bild allein, sondern es sind auch alle 33 andern Bilder Metallschnitte und zwar mit demselben bezeichnenden Hintergrunde, aber freilich ohne eine einzige Nagelspur. Wir können aber auch erkennen, warum diese Spuren fehlen, obwohl die Bilder mit dem Text gleichzeitig in einem Zuge gedruckt sind. Der Druckstock bestand nämlich aus zwei Teilen. Jedes der 64 mm hohen und 88 mm breiten Bilder ist von einem 10 mm breiten, ornamentalen, stets ganz gleichem Zierrande eingefaßt. Dieser Rahmen war ausgeklinkt und auf dem Holzblöckchen so ordentlich befestigt, daß sich keine störende Nagelspur abdrucken konnte. In die ausgeklinkte Mitte wurde das erste Kupferplättchen eingelegt und nach

erfolgtem Druck gegen das zweite, dritte und so fort ausgewechselt. Hätte nun Mori gesagt, der Drucker habe das Rähmchen, das er 33 mal brauchte, durch Sandguß vervielfältigt, dann ließe sich darüber reden. Aber die Annahme, daß diese 34 Metallschnitte erst Holzschnitte gewesen, aber nicht als solche benutzt, sondern erst in Formsand eingedrückt, abgegossen und einmontiert worden seien, läuft doch gegen allen Handwerksverstand. Doch auch die Annahme, der Rand sei durch Guß vervielfältigt worden, wäre nicht zulässig; und zwar nicht nur deshalb, weil alle Abdrücke in allen kleinsten Zufälligkeiten genau gleich sind und sich nicht eine Spur der von Mori beschriebenen unvermeidlichen kleinen Mängel des Gusses findet, als vielmehr darum, weil das, wie bemerkt, nur 48 Blätter starke Werkchen seitenweise, oder je eine Bild- und eine Textseite nebeneinander gedruckt ist, wobei der eine Metallrahmen also völlig ausreichte. Damit beweisen auch diese drei Tafeln gar nichts für Gutenberg; sie können nur irre führen.

Für ganz verfehlt halte ich auch die Ansicht Mori's, die schönen zweifarbigen Initialen des Psalters von 1457, deren Metallcharakter Heinrich Wallau in der überaus sorgfältigen Abhandlung „Die Mainzer Psalterien von 1457, 1459, 1490, 1502, 1515 und 1516" ‹Mainzer Gutenberg-Festschrift 1900, S. 258-305› so überzeugend nachgewiesen hat, seien erst in Holz geschnitten, dann ebenfalls in Formsand abgedrückt und gegossen worden. Wofür nur wieder die Umständlichkeit?! Es war doch viel natürlicher, sie gleich in Kupfer, Messing oder Bronze zu schneiden. Offenbar spukt hier Zedlers These von der größern Leichtigkeit der Holzbearbeitung. Gesetzt den Fall, es wären erst Holzschnittstöcke zur Hand gewesen, dann hätte man die am häufigsten vorkommenden Initialen ja ohne alle Mühe zweimal in Sand drücken und gießen können, um nötigenfalls ein zweites Exemplar zur Hand zu haben. Tatsächlich sehen wir im Psalter von 1457, Bl. 511, das verzierte D zweimal, nur durch zwei Textzeilen getrennt, übereinander stehen. Das obere ist rot mit blauen, das untere blau mit roten Ranken. Der Schnitt ist aber ganz der gleiche, so gleich, daß an zwei so übereinstimmende Gravierungen nicht zu denken ist. Nun haben Adolf Schmidt und Heinrich Wallau mit vielen Belegen nachgewiesen, daß der Druck des Psalters seitenweise in der Art erfolgte, daß sowohl der schwarze Text als die mehr-

farbigen Initialen alles in einem Zuge abgedruckt worden sei. Kommt auf dieser Seite die Initiale D zweimal vor und ist ein zweiter Schnitt ausgeschlossen, dann würde das den Nachguß beweisen – wenn nicht ein unbedeutender Umstand gerade das Gegenteil bewiese. Die Zeile über dem D beginnt mit dem Worte quietis, die Zeile unter dem D mit clementia; nun ragen von oben das q und von unten das l ein wenig in den roten Zierat der Initiale hinein. Der Stock des D hätte also nur dann hier Platz gefunden, wenn man diese Gemeinen etwas abgeschnitten hätte, wie das tatsächlich beim Psalter mehrfach geschehen ist. Daß es hier unterblieb, beweist folgenden Druckvorgang: die Seite wurde ganz so, wie Wallau es beschrieben hat, mit drei Farben eingefärbt; dabei blieb aber der Platz für das untere D leer. Nachdem der Druck fertig war, nahm man das einzig vorhandene D heraus, reinigte es, färbte es mit verwechselten Farben ein und druckte es mit großer Sorgfalt in die freigelassene Stelle nach; so genau, daß, wenn man nicht vergessen hätte, den Fuß des q und das Köpfchen des l einzustutzen, jeder den handgreiflichen Beweis vor Augen gehabt hätte, daß ein Nachguß der Initiale verwendet worden wäre. Tatsächlich sind diese Zierbuchstaben in Messing graviert. Der Raum für den andersfarbigen Buchstabenkörper wurde dann herausgeschnitten und dieser in Form eines ausgesägten Messingplättchens – das bei den größern Stücken auch noch durch Gravierung verziert war – so nachgefeilt, daß es sich leicht in die Zarge legen und herausnehmen ließ. Ist diese Arbeit wegen der reichgegliederten Formen auch weit verwickelter als das Verfahren, dessen sich Numeister noch 1479 bei den Bildern seines Turrecremata bediente ‹siehe oben S. 44› so ist es doch im Wesentlichen die gleiche natürliche Metallarbeiterstechnik.

Um das Sandgußverfahren ins rechte Licht zu setzen, hat Mori die erste Seite des Psalters von 1457 mit dem berühmten großen B kopiert. Er ließ die Typen der Textschrift nachschneiden und aus Bleimatrizen giessen, ließ dann das B nebst seinen seitenlangen Ranken und sogar die handschriftlichen Notenzeilen – nicht etwa in Holz schneiden und abgießen – sondern in Strichätzung aufnehmen, drückte diese Zinkplatten in Formsand und goß sie aus. Seiner Schrift gab er auf Tafel 12 nur eine sehr verkleinerte schwarze Nachbildung des Zusammendrucks bei;

aber Dr. Zedler bringt in seinem: Von Coster zu Gutenberg die originalgroße Kopie in leuchtenden Farben. Und dies blendende Prachtstück ist es ja wohl, was ihn von den „großartigen Leistungen Mori's" sprechen läßt. Ich kann in all diesen wohlgelungenen Versuchen nur einen neuen Holzweg sehen.

Wer mit alter Handwerkstechnik einigermaßen vertraut ist, wer die wundervollen Bronzegüsse des Vittor Pisano ‹1380-1451› und seiner Zeitgenossen kennt, wer die Insekten, Blumen und Blättchen gesehen hat, die im 16. Jahrhundert Wenzel Jamitzer und in unserer Zeit Prof. Fritz von Miller, Cosmas Leyrer und viele andere nach der Natur mit allen Feinheiten in Silber und Bronze abgegossen haben, wer weiß, wie der gewiegteste Münzkenner die Nachgüsse von Seltenheiten fürchtet, der konnte doch keinen Augenblick zweifeln, daß man auch Typen tadellos nachgießen könne, wenn man das wolle. Ob das Modell dabei aus Messing, Holz, Zink oder Käserinde besteht, ist ziemlich gleichgültig. Kann man einige Typen im Sandgußverfahren herstellen, dann kann man auch tausende auf diese Weise gießen; es fragt sich nur: wozu! Wer die Arbeit der Handgießform kennt und dann auf Mori's fünfter Tafel sieht, welche Umstände der Guß von 30 Typen gemacht hat und deren Justierung noch machen wird, der versteht es wohl, wenn Mori selbst auf S. 23 schreibt: „Dem Sandgußverfahren haften überhaupt erhebliche Mängel und Unvollkommenheiten an. Die ständig zunehmende Vervollkommnung der Gutenbergischen Frühdrucke zeigt das Ringen Gutenbergs nach Verbesserung der Technik, das wiederum Rückschlüsse gestattet auf das unablässige Bemühen, die dem Sandgußverfahren anhaftenden Mängel zu mildern. Abgesehen davon, daß jeder Guß die Errichtung einer neuen Sandform erforderlich machte, wodurch dieser äußerst langsam von statten ging, fielen auch die Güsse nicht gleichmäßig scharf aus. Unreinigkeiten im Formsande, sowie Loslösen kleiner Teile, namentlich der Spitzen der Figuren bei dem Herausnehmen der Holzmodelle, wobei sich Teilchen in dem Gußbild festsetzten und dort Lücken im Guß entstehen ließen, wodurch die einzelne Figur, obwohl von ein und demselben Modell entnommen, Veränderungen unterworfen wurde, waren nicht dazu angetan, Gutenberg auf die Dauer zu befriedigen". Soweit Mori. Gustav Mori und Prof. Dr. Zedler beschäftigten

sich jahrelang gemeinschaftlich mit der Frage nach Gutenbergs Druckertechnik. Obwohl keiner sich vom andern abhängig gemacht hat, sind sie doch beide zum gleichen Ergebnis bezüglich des Werdegangs der Erfindung gekommen und haben denselben in ihren eben besprochenen Büchern ausführlich beschrieben. Da sich dagegen, wie erwähnt, bisher kein Widerspruch erhoben hat, diese Darstellung also als die heute herrschende Ansicht von der Entstehung einer der folgenreichsten Erfindungen aller Zeiten anzusehen ist, erscheint es angezeigt, die gemeinschaftliche Überzeugung der beiden Forscher noch einmal kurz im Zusammenhange darzustellen. Und zwar möglichst im buchstäblichen Wortlaut, wobei sich die zugesetzten Seitenzahlen auf Dr. Zedlers Werk: von Coster zu Gutenberg, beziehen.

„Gutenberg wird, als ihm ein gedruckter holländischer Donat zum ersten Male zu Gesicht kam, nicht wie ein Gelehrter darüber nachgegrübelt haben, wie der Druck zustande gekommen sei. Wäre er schon 1433 in Aachen gewesen, und wäre ihm dort ein von Coster in Haarlem gedruckter Pontanus-Donat zu Gesicht gekommen, so hätte er ohne Zweifel keine Gesellschaft für Spiegelfabrikation gegründet. Mit dem Donat kann er also erst 1436 bekannt geworden sein ... Er erkannte sofort die Wichtigkeit der neuen Erfindung und ging alsbald mit Hilfe des Goldschmiedes Hans Dünne daran, die Sache nachzumachen" ‹S. 164›. Sie schnitten also die Buchstaben erhaben in Holz. Mori weicht hier insofern etwas von Zedler ab, als er annimmt, daß eine größere Anzahl von Buchstaben zugleich in eine Holzplatte geschnitten worden sei, die dann zerteilt wurde, während Dr. Zedler „jedes Schriftauge aus einem besonderen Holzklötzchen" herausgeschnitten sein läßt ‹S. 169›. Zuerst goß Gutenberg diese hölzernen Typen in einem Tempo in der Sandgießform nach. Dabei war das in den Straßburger Akten erwähnt werdende „snytzelgezug" ‹Schnitzelzeug› das Werkzeug „das dazu diente, die Körper der im Sandgußverfahren hergestellten Typen durch Abhobeln zueinanderpassend zu machen. Beim Gebrauch zeigte sich aber die Unvollkommenheit der Arbeit. Gutenberg erkannte nach gewiß längeren Versuchen und sauren Mühen, daß er so nicht zum Ziel komme. Er ließ deshalb alle Typen wieder einschmelzen" ‹S. 170›. Er hatte die Erfahrung gemacht, daß die Holztypen „sich als reine Parallel-

epipeda nicht aus dem Sand hätten entfernen lassen, ohne daß die zurückbleibende Form gefährdet gewesen wäre". Er hatte erkannt, daß er den Stempel für Letterchen und Stäbchen nicht aus einem Stück herstellen dürfe, sondern daß der Stempel vielmehr zunächst auf das Letterchen beschränkt werden müsse." ‹Um Mißverständnissen vorzubeugen sei eingeschoben, daß Dr. Zedler unter „Stempel" hier das Holzmodell versteht.› Er goß also zunächst in der Sandform nur das bleierne Letterchen, mußte aber bald bemerken, daß das diesem Auge später rückseitig aufgegossene Stäbchen ‹der Typenkörper› sich mit jenem nicht dauerhaft verbindet. „Statt nun aber, um diesen Übelstand zu beseitigen, wie Coster, das Letterchen aus dem leichter schmelzbaren teueren Zinn herzustellen, um dann darauf das bleierne Stäbchen aufzugießen", kam Gutenberg auf den Einfall, das Letterchen in Messing oder Bronze zu gravieren, es dann in Blei einzudrücken und so eine richtige Matrize zu gewinnen. „Dieser Schritt von der verlorenen Sandform zur dauerhaften Metallmatrize macht, wenn auch nicht das eigentliche Wesen der Gutenbergschen Erfindung, so doch die Voraussetzung dieser Erfindung aus" ‹S. 170›. Gutenberg erhielt durch die Anwendung der Metallmatrize, indem er darüber eine Aufgußform errichtete, die Möglichkeit, Letterchen und Buchstaben auf einmal zu gießen" ‹S. 173›. Diese Aufgußform war freilich noch weit entfernt von einem vollendeten Handgießinstrument. „Die nächsten Jahre muß Gutenberg ununterbrochen mit der Erfindung des Handgießinstruments beschäftigt gewesen sein." Als er i. J. 1444 Straßburg verließ, um in seine Vaterstadt Mainz zurückzukehren: „wird er hier nicht eher mit Drucken an die Öffentlichkeit getreten sein, bis seine Erfindung wenigstens in der Hauptsache abgeschlossen war" ‹S. 174›.– Dieser Goldschmied Gutenberg und sein Genosse Dünne, die sich ungeschickter als die Lehrlinge und langsamer als Molche bewegen, sind dem handwerklich geschulten Fachmann ganz unverständliche Gebilde. Man gehe doch heute zu irgend einem Goldschmied oder Graveur, lege ihm die Zeichnung eines in der Druckerei etwa nicht vorhandenen Buchstabens oder Zeichens von 6mm Höhe und Breite ‹36 zeilige Bibel› vor und erkläre, man wolle diesen Buchstaben sehr oft durch Druck vervielfältigen, Ätzung und andere moderne Techniken seien aber ‹weil im 15. Jhdt. unbekannt›

ausgeschlossen. Welcher Metallarbeiter würde bei dieser Aufgabe auch nur einen Augenblick an ein Holzmodell, Letterchen und Sandguß denken! Gutenberg aber soll jahrelang damit herumprobiert haben, bis er endlich eine richtige Matrize und damit die einzige Möglichkeit der Weiterentwicklung erhielt!! Warum schnitt er nicht einfach einen Punzen ‹Stempel› und schlug ihn in Blei oder Kupfer, was doch jeder der Nacherfinder als das Endgültige, als den eigentlichen Kern der Erfindung anerkennt!! – Ach so, Gutenberg kannte ja keine Stempel!!

Allegiere der Erste nur falsch, da schreiben ihm zwanzig
Immer den Irrtum nach, ohne den Text zu besehen.
Xenien

AUCH der besonnene Geh. R. Dr. Schwenke, weiland Direktor der Berliner Bibliothek, schrieb: „Soviel leuchtet ohne weiteres ein: Gutenberg besaß weder Kupfermatrizen noch hatte er Stahlstempel, mit denen jene eingeschlagen werden konnten". Wenn etwas einleuchtet, dann muß es irgendwo herausleuchten: wo steht das Licht! – Das Märchen vom hölzernen Buchstaben, dem Buchen‹holz›stäbchen, ist ja uralt und wird immer wieder gern gehört werden. Aber soviel ich sehen kann, ist doch Enschedé der erste gewesen, der Gutenberg den Stahlstempel abgesprochen hat. Bis in unsere Tage hinein, in denen die Maschine graviert, gießt, setzt, druckt und damit das handwerkliche Können erdrosselt, das handwerkliche Wissen vergessen macht, wo der Meister und der Besitzer einer Schriftgießerei ganz verschiedene Leute geworden sind, bis in diese Zeit hinein war es niemand eingefallen, Gutenberg gerade das Werkzeug abzusprechen, das imstande war, den großen Funken in ihm zu entzünden. Der Formsand sagte ihm nichts und die Gießflasche konnte nicht anspornen. Aber die Punzen, die Buchstabenstempel mittels deren der Goldschmied andere und immer wieder andere Umschriften in die Siegelstempel einschlug, die konnten es ihm wohl nahe legen, sich ihre unerschöpfliche Beredsamkeit auch anderweitig zu Nutze zu machen.

In der 14. Bibliothekarsversammlung, 1913 äußerte Gottfried Zedler u. a.: „In der Buchdruckliteratur wird viel mit dem Worte „Fachmann"

gesündigt. Hupp fühlt sich als Fachmann, weil er eine Schrift zeichnen kann". Das ist nicht richtig. Ich glaube mich für einen Fachmann halten zu dürfen, weil ich vier volle Lehrjahre als Graveur durchgemacht, als Graveursgehilfe in die Welt gegangen und lange Jahre mit Metallarbeiten aller Art beschäftigt war. In meines Vaters Werkstatt wurden nicht nur viele stählerne Buchstabenpunzen geschnitten, gehärtet und gebraucht, sondern es mußten auch jährlich Dutzende von Poststempeln in Stahl graviert und so eingerichtet werden, daß das Datum mit Buchdrucktypen leicht eingesetzt und ausgewechselt werden konnte. Auch das Abklatschverfahren hatte ich in der erweiterten Form zu üben, daß von Messingplättchen, in die ich mit jenen Punzen Inschriften eingeschlagen hatte, ein Abklatsch in flüssiges Zinn oder Blei gemacht und dann Patrize und Matrize so in kleine Handpressen eingepaßt werden mußten, daß damit die Inschrift als Relief- oder Blinddruck in Briefbögen Aktien u. s. w. eingeprägt werden konnte. Die letzten Buchstabenpunzen fertigte ich für die Umschrift des Schützentalers für das 7. dtsch. Bundesschießen in München 1881, zu dem ich die Prägestempel in Stahl geschnitten habe. Ist das auch lange her, so hat doch die stetige berufliche Beschäftigung mit mittelalterlichen Siegeln und alter graphischer Kunst dafür gesorgt, daß das technische Verständnis nicht vergessen wurde.

Ein geschultes Auge erkennt in sehr vielen Siegelstempeln, nicht nur aus Gutenbergs, sondern auch aus noch früherer Zeit, den zweifellosen Gebrauch stählerner Buchstabenstempel. Ich habe es nicht unterlassen, den meiner Überzeugung nach irrigen Anschauungen, die sich mit der wissenschaftlichen Behandlung der Geschichte des ältesten Buchdrucks über dessen Technik zu bilden begannen, nach Kräften entgegenzutreten. Namentlich bot dazu die Auffindung des Missale speciale Constantiense Gelegenheit, eines Druckes, in dem sich alle Merkmale frühester Versuche in der jungen Kunst vereinigt finden. Die Untersuchung dieses merkwürdigen Druckwerks nötigte zu eingehenden Studien, deren Ergebnis ich in folgenden Schriften veröffentlichte: 1. „Ein Missale speciale Vorläufer des Psalteriums von 1457" ‹München 1898›; 2. „Gutenbergs erste Drucke" ‹München 1902›; 3. „Zum Streit um das Missale speciale Constantiense" ‹Straßburg 1917›. Nach Schwenkes Vorgang erlaube ich

mir im folgenden, diese Schriften kurz als: Hupp 1. 2. und 3. mit beigesetzter Seitenzahl zu zitieren. Die Anschauungen, die ich über Gutenbergs Arbeiten gewonnen hatte, wichen so sehr von den herrschenden ab, daß Dr. Schwenke schrieb: „Die ganze, sonst naturgemäß verlaufende Entwicklung wird durch die Hypothese von der Priorität des Missale auf den Kopf gestellt und unverständlich". Ich mußte antworten: erst wenn man die heutige Entwicklungstheorie auf den Kopf stelle, könne die Sache für den Fachmann verständlich werden. Da meine Ansichten nicht ergrübelt, sondern aus den noch greifbaren Spuren alten handwerklichen Lebens gebildet waren, brauchte ich sie vom Beginn meiner Arbeiten bis heute nicht zu wechseln, was Prof. Dr. Zedler mit dem Worte: „der unverbesserliche Otto Hupp" anerkennt. Von der „naturgemäßen Entwicklung" hat der Leser im Vorstehenden schon ein gut Teil kennen gelernt. Ein kurzer Überblick über die Hauptpunkte der drei eben genannten Schriften wird ihm die Möglichkeit geben, selbst zu prüfen, ob die herrschende Ansicht über die Entwicklung des ältesten Buchdrucks nicht tatsächlich verständlicher wird, wenn man sie umstülpt, und ob der Umriß eines Gutenberg, der damit gewonnen wird, nicht menschlich begreiflicher herauskommt, als die akademische Konstruktion eines Erfinders, die heute gang und gäbe ist.

Vorher wollen wir aber den wichtigen Punkt mit den stählernen Stempeln in's reine bringen. Prof. Dr. Zedler sagt: „ebenso falsch ist die heute weitverbreitete Anschauung, daß der Erfinder der Metallletter sich gleich des Stahlstempels und womöglich schon der Kupfermatrize bedient habe". Zedler weiß, daß wir über die Anfänge der Schriftgußtechnik keine sichere Überlieferung haben. „Aber es versteht sich doch eigentlich von selbst, daß man die schwierige Aufgabe, die komplizierte Schreibschrift des fünfzehnten Jahrhunderts in Metall zu übertragen, zunächst mit den einfachsten und leichtesten Mitteln zu lösen versucht hat. Dieser Gedankengang führt uns notwendig zum hölzernen Stempel und einer Matrize aus weichem, möglichst widerstandslosen Material". Richtig und wichtig ist in diesen Sätzen nur das: „führt uns". Gewiß, wenn Gutenberg den Studiengang Dr. Zedlers durchgemacht hätte, dann hätte er auch vielleicht diesen Gedankengang entwickeln können; damit wäre er aber schwerlich an's Steinpolieren gegangen und sicher

nie der Erfinder der Buchdruckerkunst geworden. Der Zedlersche Gedankengang wirft die Forschung um mehr als vier Jahrzehnte zurück. Die Quintessenz von v. d. Lindes großem Werke und Heinrich Wallaus sorgsamer Kleinarbeit bleibt für jeden Kenner unantastbar: „Durch und durch metalltechnisch ist Gutenbergs Erfindung gedacht und durchgeführt!" Die oben ‹S. 15› auf den kürzesten Satz zurückgeführte Aufgabe: Etwas zu schaffen, durch das man einen geschriebenen Buchstaben mechanisch in großer Menge vervielfältigen kann, konnte ganz unmöglich und zu keiner Zeit in einem Metallarbeiter Zedlersche Ideen erregen. In Hupp 3, S. 45 habe ich bei Aufzählung der urkundlichen Stellen, die über einen frühen Gebrauch von Buchstabenpunzen sprechen, absichtlich vermieden, auf das klassische Altertum zurückzugehen, weil die Nachrichten mehrdeutig sind. Inzwischen lernte ich das 1913 erschienene Werk von Prof. Dr. Friedrich Henkel: „Die römischen Fingerringe der Rheinlande" ‹Berlin 1913› kennen, worin nicht nur von stählernen Buchstabenpunzen gesprochen, sondern auch deren Gebrauch an leicht nachzuprüfenden Museumsstücken aufs schlagendste nachgewiesen ist. Mit vollem Verständnis macht Henkel einen Unterschied zwischen eingravierten, mit Punzen eingeschlagenen, und punktierten, d. h. laienmäßig mit einer Stahlspitze durch eingedrückte Pünktchen gebildeten Inschriften. Henkel führt vierzehn Nummern von in Gold, acht Nummern von in Silber und vier Nummern von in Bronze mittels Buchstabenpunzen eingeschlagenen Inschriften an. Das Entscheidende dabei ist, daß manche dieser Schriften so tief eingeschlagen wurden, daß die Rückseite die Spuren zeigt. So heißt es bei Nr. 8, einem im Museum zu Darmstadt bewahrten Goldringe: „mit einer eingeschlagenen ‹gepunzten› Inschrift versehen: MEMINI TVI, MEMINI ET AMO. Die Buchstaben sind so scharf eingeschlagen, daß sie an der Innenseite sichtbar sind". Und bei Nr. 71 „die kräftig eingeschlagene, auch auf der Innenseite lesbare" Inschrift. Bei diesen römischen Ringinschriften läßt sich das gleiche beobachten, was auch bei den mittelalterlichen Siegelumschriften zu sehen ist: die weitaus meisten Schriften sind mit der Hand gestochen, nicht mit dem Punzen eingeschlagen. Das ist ganz natürlich; der Goldschmied, der hie und da einen Siegelstempel zu schneiden oder einen Ring zu gravieren hatte, hatte keine Veranlassung sich der zeitrauben-

den und nicht kurzweiligen Arbeit zu unterziehen, ein Alphabet Stahlpunzen zu schneiden, das ihn zudem an eine ganz bestimmte Schriftgröße band. Kamen aber dauernd gleichartige Aufträge, dann lohnte sich das. So fand man 1902 in Bonn in den Canabae des Legionslagers den Vorrat eines Händlers mit einer Menge gleichförmiger Fingerringe mit kurzen Inschriften: AMO ME; AVE PIA; AVE VITA; DA DO; DA ME u. s. w. „Die Buchstaben sind wie gewöhnlich eingeschlagen . . . Die A der Inschriften sind alle ohne Querstrich" setzt Henkel dazu.
Wie der römische, so sparte auch der deutsche Goldschmied sich die Arbeit wo sie entbehrlich schien. Warum hätte er zwei Stahlpunzen, ein A und ein V schneiden sollen, wenn er den letztern nur herumzudrehen brauchte und dann mit dem kleinsten Stichelstich aus dem Λ ein A machen konnte! Auf Siegeln, namentlich aber auf Münzen, begegnen wir oft genug einer noch viel weitergehenden Verwendung von Teilpunzen mit beigestochenen Verbindungslinien. Überhaupt stellt das Münzeisen so ganz andere Ansprüche an den Punzen, daß man die Goldgulden, die Hodgkins, wie oben bemerkt, als Beweise für die Unvollkommenheit der Stahlstempel zu Gutenbergs Zeit abgebildet hat, als durchaus unpassende Beispiele erklären muß ‹s. darüber Hupp 3, S. 44›. Freilich lassen die glatten und glänzenden Münzen mit ihren breiten, flachen Schriften sich leicht und überzeugend photographieren, während das trübe, dunkele Wachs der Siegel mit seinem hohen Relief und der oft noch höheren Schale auch in der besten Wiedergabe den Unterschied zwischen eingestochenen und eingeschlagenen Buchstaben des Siegelstempels nicht erkennen läßt. Bedarf es dazu doch auch am Original einer genauen Besichtigung von mehreren Seiten. So oft sich daher die unverkennbaren Spuren des Buchstabenstempels auch finden und so leicht es ist, den Unbefangenen am Original zu überzeugen, so scheute ich mich doch stets eine Abbildung zu versuchen. Hier aber bringe ich ein paar Bilder in der Meinung, damit auch den Gegner überführen zu können, daß lange vor Gutenbergs Versuchen die Goldschmiede Stahlpunzen zum Einschlagen der Umschriften nicht nur in weiches Blei, Kupfer oder Silber, sondern auch in harter Bronze verwendeten.
Glücklicherweise hat sich noch ein Original-Bronzestempel aus dem vierzehnten Jahrhundert erhalten, dessen Umschrift allein mit gehärte-

ten Stahlpunzen eingeschlagen ist, ohne auch nur die Spur einer Nacharbeit mit dem Stichel zu zeigen. Er ist im Besitz des Centralarchivs des Deutschen Ritterordens in Wien, das ihn mir liebenswürdigst für die Abbildung nach München sandte. Die Umschrift lautet: †S. VISI'ıATORV †MAGRI†ALLEMANIE†. Die Punzen sind tief eingeschlagen, waren

Bronzestempel, Original und Abdruck;
Umschrift mit stählernen Buchstabenpunzen eingeschlagen. 14. Jahrhundert.
Centralarchiv des Deutschen Ritterordens Wien. Wirkliche Höhe 56 mm.

aber auffällig flach graviert, d. h. der Stempelschneider hat die Zwischenräume zwischen den Hasten ‹Grundstrichen› im Punzen nicht tief herausgearbeitet, so daß bei dem tiefen Einschlagen des Punzens in den Stempel jeder Buchstabe wie auf einem Hügelchen steht, weil der Grund der Zwischenräume hoch über der Fläche liegt – was sich mit dem Stichel überhaupt nicht machen läßt. Was gemeint ist, läßt die Abbildung am besten in den M und S der Legende erkennen. Eine Urkunde mit diesem Siegel hat sich nicht gefunden, es wird aber kein Sachverständiger zweifeln, daß der Stempel dem vierzehnten Jahrhundert angehört. Das eben erwähnte Ersparen des Punzenschnitts hat der Goldschmied hier weit getrieben. Zwar besaß er auffälligerweise neben dem A ein eigenes V. Dagegen benutzte er ersteres als T. In „Visitatorum" ist „TAT" mit ein und demselben Stempel eingeschlagen und der Zwischenraum des A dann mit dem schief gehaltenen I-Punzen niedergedrückt worden. Auch auf der vorstehenden Abbildung ist das untrügliche Merkmal

des Punzengebrauchs noch zu erkennen, das der Stempel in größter Klarheit zeigt: der Doppelschlag ‹dublieren›. Sowohl das erste der drei T, wie der vorletzte Buchstabe, das I, waren beim ersten Schlag nicht an die rechte Stelle gekommen, das T stand schief, das I zu hoch. Das wurde durch ein zweites Einschlagen berichtigt; aber die Spuren der Fehlschläge zu beseitigen hielt der Goldschmied nicht für nötig. Es störte ihn auch nicht, daß aus seinem E-Punzen die untere Verbindungslinie weggebrochen war. Das sind alles charakteristische Fehler der Punzenarbeit.
Auch vom Schöffensiegel der Stadt Groß-Strehlitz in Oberschlesien konnte das Preuß. Staatsarchiv Breslau mir trotz freundlicher Nachfrage bei benachbarten Archiven nur einen undatierten Gipsabguß geben. Ich stelle deshalb die Abbildung eines Wachsabdrucks des kleinern Stadtsiegels daneben, dessen von 1412 an gebrauchter Stempel dieselben Buch-

Schöffensiegel von Groß-Strehlitz, Gipsabguß.

Sekretsiegel der Stadt Groß-Strehlitz. An Urkunden von 1412–1480 nachgewiesen.

Durchmesser der Originale je 31 mm. Beide Siegel im Staatsarchiv Breslau.

stabenpunzen zeigt. Die Umschrift des Schöffensiegels lautet: „S. SCABINORVM. DE. STRELIDZ". Da das Sekret den Ortsnamen STRELIↃZ, das Schöffensiegel ihn aber STRELIDZ schreibt, habe ich im schlesischen Hefte meines Ortswappenbuches die Gleichzeitigkeit beider Stempel bezweifelt. Es ist aber beim Schöffensiegel dem Goldschmied der C-Punzen nur umgekehrt in die Hand geraten, so daß er im Spiegelbilde als D erscheint. Das wird durch das weit auffallendere Versehen bestätigt, daß er das T sogar auf den Kopf gestellt hat: S⊥RELIDZ.

Das dritte beweisende Beispiel, das Sekret der Stadt Lauingen, hatte ich bereits in Hupp 3., S. 47 kurz erwähnt. Hier gebe ich eine vergrößerte Abbildung davon. Es zeigt die Umschrift: S·SECRETUM·ZIVITATIS·IN·LOVTINTEN; der alte Stadtname war Lougingen. Der Goldschmied hatte aber keinen G-Punzen. Deshalb machte er es sich zu Nutze, daß in der Unzialschrift neben dem allgemeinen runden noch ein eckiges T gebräuchlich ist, bei dem der Schaft von der Mitte ab nach unten in einem rechtshin stark gekrümmten Bogen ausläuft. Statt LOVGINGEN schlug er also tatsächlich LOVTINTEN ein. Dessen ungeachtet findet sich das Siegel von 1414 bis wenigstens 1539 an zahlreichen Urkunden im Hauptstaatsarchiv München.

Sekretsiegel der Stadt Lauingen in Schwaben.
An Urkunden von 1414 bis 1539 gebraucht. Durchmesser 35 mm.
Hauptstaatsarchiv München.

Die paar Beispiele lassen freilich keinen Rückschluß zu auf die Zierlichkeit mit der Punzen oft geschnitten sind. Es galt ja nur, Stücke aus der Zeit vor Gutenbergs Auftreten, und wieder nur solche zu zeigen, die durch die Art ihrer Fehler beweisen, daß die Umschriften nicht graviert, sondern mit Punzen eingeschlagen sind und sein müssen. Weit häufiger erkennt man die Punzen bei den spätern Minuskel-Umschriften. Freilich hat vor Gutenberg wohl kaum ein Goldschmied Stempel zu den Versalien dieser Schrift besessen. Aber nicht etwa weil sie zu schwierig

in Stahl zu schneiden gewesen wären – schnitt man doch schwierigere Dinge, wie Köpfe, Hände und Zierstücke jeder Art, erhaben als Stahlpunzen, weil sich durch deren Einschlag ein weit besseres Bild erzielen ließ, als mit dem Eingravieren in die Tiefe – sondern es fehlte einfach das Bedürfnis dafür. Und zwar deshalb, weil bis zum Ende des 14. Jhdts. auf Siegeln fast ausschließlich Unzialmajuskeln gebraucht wurden. Als später die Minuskeln häufiger und von der Mitte des 15. Jhdts. ab vorherrschend wurden, da bildete sich der Brauch, der Siegellegende nur einen Großbuchstaben, meist das S‹igillum› voranzustellen, sonst aber entweder alle Wörter, auch Namen und Vornamen, klein zu schreiben, oder sie mit Unzialbuchstaben auszuzeichnen.* – Weitere Belege für die Punzenverwendung s. in Hupp 3, S. 41–43 und 45–48.

Obige Proben beweisen einmal, daß der Goldschmied Gutenberg von vornherein das für die Schaffung größerer Typenmengen einzig richtige Werkzeug, den Stahlpunzen, in der Hand hatte; dann aber auch, daß ihm wenigstens die Möglichkeit gegeben war, gleich auch die zweckentsprechendste Matrize, die kupferne, zu schlagen. Es wird niemand einen wesentlichen Unterschied anzugeben wissen zwischen dem Einschlagen des Stahlstempels in Messing, das der Graveur beim Siegelstempel ausübt, und dem Einschlagen des Stahlstempels in Kupfer, das der Schriftgießer vollzieht. An die Rechts- bezw. Linksläufigkeit der Buchstaben waren ja beide gewöhnt.†

Dieser Nachweis dürfte endlich auch mit dem alten Märchen aufräumen, Peter Schöffer habe die von Gutenberg nicht gekannten Stahl-

*In der väterlichen Werkstatt waren mehrere Punzenalphabete von Groß- und Kleinbuchstaben, der „gotischen" Schrift, die mein Vater als junger Mann in den Jahren 1846-49 geschnitten hatte. Sie wurden mit Recht hoch gehalten: ich erinnere mich aber nicht, daß die beiden größten Grade jemals gebraucht worden wären.

† Die 5–6cm. langen Stahlstänglein, in deren Kopf ein Buchstabe eingeschnitten ist, nennt der Graveur, der sie zum Einschlagen der Umschrift in seinen Siegelstempel braucht: Punzen, während der Schriftgießer, der keinen Siegelstempel kennt, sondern nur Matrizen damit schlägt, sie selbst: Stempel nennt. Die Punzen zeigen den Buchstaben rechtsläufig, er steht also linksläufig im Siegelstock und wieder rechtsläufig in dessen Abdruck. Der Stempel des Schriftgießers hat den Buchstaben linksläufig, also rechtsläufig in der Matrize, linksläufig auf der Type und endlich rechtsläufig auf deren Abdruck. Das ist der ganze Unterschied.

stempel erfunden. Er soll auf Bergellanus ‹Arnold von Bürgel› zurückgehen, der 1541 als Korrektor in Mainz tätig war und daneben ein Lobgedicht auf die Kunst fertigte. Mori und Zedler haben der Sage neue Nahrung gegeben. Ersterer schreibt ‹a. a. O. 34›: „Die 42 zeilige Bibeltype stellt ziemlich die unterste Grenze dar, in der sich im Sandgußverfahren hergestellte Stempel ohne Fehlschläge in das Bleiklötzchen einschlagen lassen." Da nun aber schon die Ablaßbriefe von 1454 und 1455 mit kaum halb so großer Schrift vorliegen und Peter Schöffer bald mit Folianten in ähnlicher Schriftgröße auf dem Markte erschien, folgert Prof. Zedler: „Allerdings ist dieser ‹Schöffer›, wieder Vergleich der das ganze 15. Jahrhundert ausdauerndem Durandus-Type mit der Catholicontype zeigt, zum Stahlstempel und damit zur Kupfermatrize vorgeschritten, während Gutenberg beim Messingstempel und der Bleimatrize stehen blieb".

Wie läßt sich das nun reimen: dem aus einer Familie der Münzerhausgenossen erwachsenen Gutenberg, dessen Geschlechtsvetter Rudolf zum Gensefleisch 1423 Münzmeister wurde, der in Straßburg der Goldschmiedezunft zugesellt war, der mit Goldschmieden umgeht und selbst als Goldschmied bezeichnet wird, zu dem schon am 4. Oktober 1458 König Karl VII. von Frankreich den Stempelschneider der königlichen Münze zu schicken befiehlt um: l'invention d'imprimer par poicons et caractères kennen zu lernen, – diesem Gutenberg spricht man die Kenntnis eines der ältesten und wichtigsten Werkzeuge der Goldschmiedekunst ab, um dessen Erfindung dem urkundlich noch 1451 in Paris als Schreiber nachgewiesenen jungen Kleriker Peter Schöffer zuzuschreiben!!

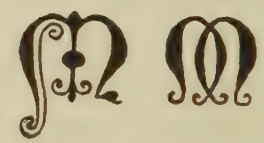
Mori wurde durch die Kleinheit der Type der Ablaßbriefe gezwungen, endlich doch an den für jeden Metallarbeiter von vornherein selbstverständlichen Stahlstempel zu denken. Stahlstempel und Kupfermatrize sind die einzigen Werkzeuge, die den durchschlagenden Erfolg von Gutenbergs Erfindung verstehen lassen. Alle die Holztypen, ausgesägten Letterchen, die aufgelöteten und die in Formsand gegossenen Typen beweisen lediglich nur, was man alles nachmachen kann. – Aber auch der Stahlstempel hat seine Grenzen. Es konnte keinem Erstlingsdrucker einfallen, etwa für Zierinitialen einen Stahlstempel zu schneiden

und eine Matrize zu schlagen, obwohl die Münzeisen beweisen, daß auch bei einem ziemlich bedeutenden Ausmaß die Technik kein Hindernis gefunden hätte. Aber es fehlte jedes Bedürfnis für eine solche Arbeit. Man benutzte Zierbuchstaben doch nur in wenigen Stücken. Für die kleinen Auflagen der Frühzeit genügen in Schriftzeug oder in Holz geschnittene Initialen völlig, warum hätte man sich die Mühe machen sollen, sie im Sand abzugießen! Für die ungewöhnlichen Initialen des Psalters genügte das Holz freilich nicht, weil sich bei dem starken Druck, den das Pergament beanspruchte, das freie zarte Linienspiel bald verdrückt hätte. Die schnitt man daher gleich in Messing. Die oben erwähnten gemeißelten Grabplatten, die gravierten Kreuze, Buchdeckel, Schüsseln, Emailarbeiten, die unzähligen Siegel und Münzen, namentlich aber auch die mit Metallschnitten ausgestatteten Bücher beweisen, daß sich im 14. und 15. Jahrhundert die Gravierkunst einer Blüte und Beliebtheit erfreute, die uns angesichts des heutigen Handwerks geradezu unbegreiflich vorkommt.

Für das Sandgußverfahren ist in der Frühzeit des Buchdrucks überhaupt kein Raum. Oben, S. 45, wurde gezeigt, daß, als man beim Psalter ein zweites Exemplar der Initiale D benötigte, nicht etwa einen Nachguß benutzt wurde, sondern daß man hier von dem bei den Psalterien von 1457 und 1459 durchgängig verwendeten einmaligen Druck abwich und den Bogen nochmals unter die Presse nahm. Ganz das gleiche Verfahren haben Fust und Schöffer auf der Schlußseite der im folgenden Jahre ‹1458› gedruckten 6 Doppelblätter des Canon Missae der Bodleiana, ebenfalls mit einem zweimal übereinander stehenden D, ausgeführt. Überzeugender noch ist das dabei mehrfach gebrauchte Praefationszeichen. Es ist aus den Buchstaben V und D zusammengezogen und genau so behandelt, wie die Zierinitialen, bildet also einen 3 cm hohen, 5 cm breiten Block mit 11 cm langen Ranken. Es kommt auf verschiedenen Seiten je zweimal und doppelfarbig vor, ist aber weder durch Sandguß vervielfältigt, noch durch zweimaligen Pressegang hergestellt, sondern man hat die Arbeit nicht gescheut, für das ganz gleiche Zeichen zwei Platten zu gravieren, die sich nur durch die verschiedenen Züge des reichen Rankenwerks unterscheiden. ‹Veröffentl. d. Gutenb.-Ges. III. 1904; u. Gottschall, Buchkunst Gutenbergs u. Schöffers, Berlin

1918 Taf. V›. Einen ähnlichen Beweis gegen den Nachguß liefern auch die Ablaßbriefe von 1454 und 1455. Für jeden davon bedurfte man der Initiale U beziehungsweise V, und zweier großer M. Statt nun ein M in Holz zu schneiden und es durch Sandguß zu verdoppeln, schnitt man für den dreißigzeiligen Brief zwei verschieden gestaltete, für den einunddreißigzeiligen aber zwei so gleichartige M in Blei oder Messing, daß schon einige Aufmerksamkeit dazu gehört, um überhaupt zu erkennen, daß sie verschieden sind. Von einer Absicht etwa durch Verschiedenheit dekorativ zu wirken, kann hier also keine Rede sein. Man hätte sich in allen diesen Fällen zweifellos den doppelten Schnitt und doppelten Druck erspart, wenn damals schon der Sandguß für derartige Arbeiten verwendet worden wäre. Erst als die Buchdruckereien, und im Anschluß daran die Buchbindereien sich so vermehrt hatten, daß sich die fabrikmäßige Anfertigung nicht nur von Schriften, sondern auch von Initialen, Schlußstücken und Zierleisten lohnte, kurz: als sich die Schriftgießerei zu entwickeln begann, erst da kam für die Buchdrucker die Zeit des Sandgußverfahrens. Aus dieser Zeit, also aus dem 16. Jahrhundert, stammten auch die Holztypen, die Specklin und v. Birken gesehen haben ‹oben S. 1›. Die Löchle dienten, wie Mori richtig erkannte, zum trockenen Aufheben dieser Modelle durch Aufhängen an der Wand.

Die beiden M
des 31zeiligen Ablaßbriefes.



Die beiden M
des 30zeiligen Ablaßbriefes.

So unannehmbar die heutige Ansicht von der technischen Herstellung der ersten Drucke für den Fachmann ist, so unverständlich ist ihm auch das heute Gutenberg zugeschriebene Werk, d. h. die von der heutigen Forschung ihm zugeteilte Arbeitsleistung. Es werden mehrere Drucke als Gutenbergisch anerkannt, die kaum aus seiner Presse stammen, während ein Buch abgelehnt wird, das ich für einen Eckstein seiner Kunst halte: das Missale speciale Constantiense.

Es handelt sich dabei um ein gekürztes Messbuch für das Bistum Konstanz, das undatiert ist und weder Drucker noch Druckort nennt. Es ist

mit der kleinen der beiden Typengattungen gedruckt, die Fust und Schöffer bei dem Psalterium von 1457 verwendet haben. Wäre es auch mit demselben Typenzustande gedruckt, den der Psalter zeigt, dann würde man es ohne weiteres zu den Drucken stellen, in denen Schöffer die Type noch jahrzehntelang als Auszeichnungsschrift verwendet hat. Aber die Type liegt im Missale in einem andern Zustande vor als im Psalter. Zwar die Hauptmasse der Schrift ist in beiden Büchern aus ein und denselben Stempeln hervorgegangen. Die Großbuchstaben zeigen sozusagen keine Abweichung. Aber eine Reihe von Gemeinen zeigt Verschiedenheiten. Und diese Verschiedenheiten können keine Zufälligkeiten sein, wie sie auch in vielen andern Schriften vorkommen, wo etwa einzelne Typen verbessert, verlorene Stempel durch Nachschnitte ersetzt oder Typen aus einer andern Schrift hinzugenommen wurden. Es handelt sich hier um ein ganz bestimmtes System von Abweichungen. Zwar ist die Verschiedenheit so gering, daß der Ungeübte ohne besondern Hinweis sie kaum bemerkt; aber auch wieder so durchgängig, daß das geschulte Auge sie in jeder Zeile beider Drucke nachweisen kann. Da nun eine Vermischung der Formen untereinander nicht vorkommt, so muß notwendig der eine Zustand der ältere, der andere der jüngere Zustand der Type sein. Nicht ebenso zwingend, aber doch höchst wahrscheinlich ist, daß dasjenige Buch, das den ältern Typenzustand zeigt, auch zuerst, und das andere später gedruckt wurde. Die Frage ist nun, welches ist hier der ältere Typenzustand, welches der ältere Druck!

Wie schon der Titel meiner ersten Abhandlung zeigt, ist das Ergebnis meiner Forschung die Überzeugung, daß das Missale dem Psalter voraufgegangen sein müsse. Aber die Mehrzahl der deutschen Inkunabelforscher ist anderer Meinung. Wer soll Richter sein! Natürlich die Sachverständigen! Wer ist in diesem Fall Sachverständiger!!

Taucht ein unbekanntes, weder den Drucker noch den Ort oder das Druckjahr enthaltendes Druckwerk auf, das weder durch seinen Einband, noch durch irgend ein anderes Merkmal zu bestimmen ist, dann ist zweifellos der Bibliograph der Sachverständige, der auf Grund seiner Kenntnisse und durch Vergleichung mit andern Drucken derselben Type imstande ist, die Personalien des Fremdlings festzustellen. Taucht aber – und das ist hier der Fall! – ein Frühdruck auf, der sich von einer allbekannten

Type lediglich durch technische Besonderheiten auszeichnet, und kommen diese Besonderheiten in gar keinem andern Druckwerke vor–wie dies wieder bei diesem Missale der Fall ist!– dann fehlt dem Inkunabelforscher das Vergleichsmaterial und damit der Rückhalt. Dann handelt es sich eben nicht mehr um eine bloß bibliothekarische Frage, sondern die Frage ist zu einer technischen Aufgabe geworden, und bei einer solchen hat die Ansicht des Inkunabelforschers kaum mehr Gewicht, als die Ansicht technisch geschulter Fachleute. Mit Ausnahme von Enschedé und Mori, die die oben beleuchteten eigenen Hypothesen über die Erfindung des Buchdrucks aufgestellt haben, stehen aber die Techniker ganz anders zu meinen Darlegungen, als diese Bibliographen.

Es ist die Frage nach der Erstgeburt in diesem Fall aber von ganz besonderer Bedeutung, weil wir wissen, daß der Druck des Psalters zwar von Fust und Schöffer am 14. Aug. 1457 vollendet und unterzeichet wurde, daß aber beide die Hauptsache, das bewundernswerte Typenmaterial nicht geschaffen haben. Dieses ist vielmehr eine Schöpfung, und zwar die vollendetste Schöpfung Gutenbergs. In Hupp 3, Seite 110 glaube ich diese schon von v. d. Linde, Wallau und andern ausgesprochene Behauptung in der begreiflichsten Form, nämlich durch beweisende Zahlen befestigt zu haben. Joh. Fust kommt für diese Arbeit überhaupt nicht in Betracht. Er war ein Kaufmann, der auch mit Büchern handelte und Geldgeschäfte machte. Es ist nichts davon bekannt, daß er irgendwie an einem Druckwerke mitgearbeitet hätte. In dem gerichtlichen Streit mit Gutenberg ‹1455› spricht er nur von dem Gelde, das er diesem gegeben: „domit er das Werk volnbrengen solt". Auch der Erfinder bestätigt, das Geld empfangen zu haben um „sin geczuge" ‹Werkzeug› zu richten und die Auslagen zu bestreiten. Von einer Mitarbeit Fusts ist keine Silbe zu finden. Fust starb 1466 auf einer Geschäftsreise in Paris.

Peter Schöffer, der bei dem Rechtshandel von 1455 als Zeuge auf Fusts Seite stand, später dessen Geschäftsteilhaber und Schwiegersohn wurde, ist von 1449 bis 1451 als Kleriker und Bücherabschreiber in Paris bezeugt ‹v. d. Linde, I. 46›. Er erscheint dann erst wieder 1455 in Mainz; aber wenn er auch noch im selben Jahre 1451 zurückgekehrt wäre, wie hätte er in den wenigen Jahren, die bis zum Beginn des Psalterdrucks bleiben, nicht nur die Meisterschaft im Drucken, die der Psalter zeigt, sondern

daneben auch noch die unvergleichlich schwierigere Meisterschaft in Technik und Stempelschnitt erwerben können! Und wenn er auch das gelernt hätte, woher hätte er die Zeit genommen, die Stempel zu den beiden Schriftgrößen des Psalters, die Unzialen und die Platten zu den reichverzierten doppelfarbigen Initialen zu schneiden!–Nach Fusts Ausscheiden führte Schöffer die Druckerei in großem Stil allein fort und lieferte bis zu seinem Tode, 1502, eine erstaunliche Anzahl guter Bücher. Allein nicht eines davon zeigt auch nur das Bestreben, sich in Bezug auf Kunst wie auf Technik neben die feierliche Würde des Psalters von 1457 zu stellen. Schon das Psalterium ‹Benediktiner-Brevier› von 1459 zeigt ein erhebliches Nachlassen. Die Psalterien von 1490 und 1502 weisen ein ganz verschiedenes Druckverfahren und eine „auffallend sorglose Behandlung" ‹Wallau› des Farbdrucks auf; beim letztern verzichtete Schöffer überhaupt auf die umständliche Zweifarbigkeit der Initialen und vielfach auch auf deren Zierat. So bestätigen die Früchte, was die Zeitrechnung ergibt.

Scheiden aber sowohl Fust als Schöffer für die Herstellung des Druckgerätes des Psalters aus, so bleibt das schönste Druckwerk des Mittelalters, das bedeutendste rein typographische Meisterwerk überhaupt, das geistige Eigentum des größten Erfinders seiner Zeit, auch wenn Gutenbergs kunstreiche Arbeit nur unter der Firma Fust und Schöffer vor den Augen der Welt steht.

Ist aber Johann Gutenberg der Schöpfer der Psaltertype, dann ist es von großer Wichtigkeit festzustellen, ob der Zustand der Psaltertype, den das Missale speciale zeigt, älter oder jünger ist, als der Typenzustand, mit dem der Psalter gedruckt ist. Ist das Missale nach dem Psalter entstanden, dann ist es ein rares Buch, wie es deren viele gibt. Ist es aber vor dem Psalter entstanden, dann kann es nur von Gutenberg gedruckt sein; dann aber ist es ein unschätzbares Zeugnis für den Werdegang der Erfindung und eine der bisher unauffindbaren Vorarbeiten, die der Fachmann als den Meisterwerken der Bibel und des Psalters voraufgegangen notwendig annehmen muß.

Es ist eine schwierige Aufgabe meine Überzeugung verständlich zu machen, daß das Missale speciale ein Vorläufer des Psalters sein müsse, daß es in der Tat ein Druck Gutenbergs ist, ja daß dieser Druck sogar

dem Drucke der Bibel vorausgegangen sein muß, weil die meisten Bibliographen meinen sozusagen ausschließlich auf der Technik aufgebauten Gründen nur ein bedingtes Verständnis entgegenbringen.
Solange nur ein einziges Exemplar des Missale speciale Constantiense bekannt war und dementsprechend ein himmelschreiender Preis dafür gefordert wurde, war ja auch die Nachprüfung meiner Befunde sehr erschwert. Zwei Jahre nach dem Erscheinen von Hupp 1 ‹1898› wurde jedoch im Benediktinerstift St. Paul im Lavantthale ‹Kärnten› ein zweites Missale entdeckt, das aus St. Blasien stammt und in derselben Druckerei mit denselben Typen zu gleicher Zeit gedruckt wurde. Es enthält aber statt der zwanzig Lagen des Missale speciale mit zusammen 192 Blättern, nur acht Lagen mit zweiundsiebzig Blättern; dennoch ist es ein zwar sehr gekürztes, aber in sich ein vollständiges Werk, dem man deshalb den Namen Missale abbreviatum gegeben hat. Siebenundneunzig Seiten des abbreviatum sind vom gleichen Satz abgezogen, einundzwanzig Seiten bringen den ganz gleichen Text wie im speciale, sind aber neu gesetzt, und drei Seiten des abbreviatum tragen einen Text, der im speciale überhaupt nicht enthalten ist.* – Ein Einzelblatt des Missale, das sich in einem Einbande der Helmstädter Bibliothek fand, besitzt die Bibliothek zu Wolfenbüttel.
Ein drittes Exemplar wurde im Herbst 1915 in der Bibliothek des Kapuzinerklosters Romont im Kanton Freiburg gefunden. Es entspricht ganz dem Rosenthalschen Missale speciale und enthält auch die diesem fehlenden sechzehn Blätter, von denen übrigens nur fünf bedruckt, elf aber leer geblieben sind. Sie waren für handschriftliche Einträge vorgesehen, sind aber herausgerissen worden, wodurch die fünf Textblätter verloren gingen.†
Ein viertes Exemplar endlich entdeckte Isak Collijn, Direktor der königlichen Bibliothek in Stockholm, im Juli 1925 in der Zentralbibliothek in Zürich und beschrieb es eingehend zuerst in der Nordisk Tidskrift för Bok-och Biblioteksväsen, 1925, Heft 4, dann deutsch im Gutenberg Jahrbuch 1926, S. 32 ff. Auf diese Abhandlung ist später zurückzukom-

* Eine genaue Beschreibung mit blattgroßen Lichtdrucken sowie den Abdruck der alten Inhaltsverzeichnisse beider Missalien findet sich in Hupp 1 und 2.
† Das Exemplar von Romont ist in Hupp 3, S. 134 beschrieben.

men. Hier sei nur bemerkt, daß sich Herr Dr. Collijn in Bezug auf das für uns wichtigste, die Technik, auf eine Wiedergabe der verschiedenen Ansichten beschränkt, die er mit den Worten schließt: „Nachdem ich nun in der Lage gewesen bin, mich etwas mit der Frage zu beschäftigen, glaube ich auch der Bemerkung Adolf Tronniers voll beistimmen zu können, daß über das Missale „einstweilen die Akten noch nicht geschlossen sind".*

In der Meinung, die Wissenschaft werde diese klugen Worte beherzigen und die heutige Auffassung früher oder später einer Überprüfung unterziehen, erlaube ich mir in Nachstehendem einen kurzen Überblick darüber zu geben, wie das Missale speciale seiner Type sowohl als seinen handwerklichen Eigentümlichkeiten nach in die Frühgeschichte der Erfindung eingestellt werden müßte.

Als 1898 meine erste Abhandlung erschien, durfte ich noch fragen, wie man nur der durch die Kölner Chronik überlieferten Mainzer Gassenfabel glauben könne, der erste Druck Gutenbergs sei eine Bibel gewesen!! Inzwischen hat man eine ganze Reihe kleiner Bruchstücke von Drucken gefunden, die der Bibel vorausgegangen sind, an denen sich also die zu einem Bibeldruck benötigten Gehilfen hätten heranbilden können. Diese Drucke sind alle mit einer Type gedruckt, die man nach dem größten der damit gedruckten Werke kurzerhand die Type der 36zeiligen Bibel genannt hat. Diese Bezeichnung behalten wir hier bei, denn die Hauptmasse der Schrift blieb die gleiche, wenn auch in den frühern Drucken kleine Abweichungen einzelner Buchstaben vorkommen und man sich darum bemüßigt fand, diesen Vorstufen andere Namen ‹Weltgerichts-, Kalender-, Donattype› zu geben. Mit dieser Type ist als ältester datierbarer Druck ein Kalender mit Ephemeriden gedruckt, die auf das Jahr 1448 berechnet sind; ferner ein Bruchstück eines Gedichts vom Weltgericht, das man wegen kleiner Verschiedenheiten in einigen Buchstabenformen auf 1445 geschätzt hat und mehrere Blätter verschiedener Ausgaben der Grammatik des Aelius Donatus. Die Richtigkeit dieser Schätzungen angenommen, haben wir damit die ältesten Typendrucke vor uns, können also die Entwicklung dieser Ty-

*Adolf Tronnier: „Die Missaldrucke Peter Schöffers und seines Sohnes Johann", Veröffentlichungen der Gutenberg-Gesellschaft, V.–VII. Heft, Mainz 1908, S. 37.

pe gut verfolgen und die zweifellos noch auftauchenden weitern Funde leicht einordnen. Nur fehlt leider jeder Beweis, daß diese Type, die Dr. G. Zedler „Urtype" getauft hat, jemals Gutenbergs Eigentum war, wogegen sich erhebliche Wahrscheinlichkeiten geltend machen lassen, daß sie von vornherein in andern Händen gewesen und geblieben ist. Die Sache liegt kurz so: aus dem Helmaspergerschen Notarsinstrument vom 6. November 1455 wissen wir, daß Gutenberg von Fust eine sehr bedeutende Summe erhalten hatte, um das Werk der Bücher zu vollenden. Allgemein werden darin die Kosten des Bibeldrucks erkannt. Nun haben wir aber nicht eine, sondern zwei Bibeln vor uns, von denen jede einen gleich altertümlichen, gleich stattlichen Eindruck macht und jede sich in das gleiche sphinxenhafte Schweigen hüllt, wenn wir nach ihrem Geburtsjahr, Geburtsort, oder gar nach ihrem Erzeuger fragen. Wer weiß, wie lange noch darüber hin und her gestritten worden wäre, welche die ältere, also vornehmere sei, wenn nicht eine endlich entdeckte, gar nicht genug zu lobende Gedankenlosigkeit eines Setzers den Zweifeln mit einem Schlage ein Ende gemacht hätte. Bei den genauen und scharfsinnigen Untersuchungen beider Bibeln, die der Oberbibliothekar Dr. Karl Dziatzko in Göttingen mit seinen Schülern im Sommer 1889 anstellte, fand man im Stuttgarter Exemplar der 36zeiligen Bibel die 4. Kolumne des zehnten Blattes mit einem Stück Pergament überklebt, auf das handschriftlich ein ganz anderer Text eingeschrieben war, als der damit zugeklebte gedruckte Satz aufwies. Andere Exemplare der 36zeiligen Bibel zeigten an derselben Stelle aber nicht den hier gedruckten und verklebten, sondern den später darüber geschriebenen handschriftlichen Text, diesen aber in regelrechtem Druck. Das Rätsel löste sich dahin auf, daß der Setzer der 36zeiligen Bibel, von den Anfangsseiten abgesehen, die 42zeilige Bibel einfach nachgedruckt hat und dabei, nachdem er das 7. Blatt derselben abgesetzt hatte, statt des 8. Blattes irrig das 9. Blatt genommen und nach diesem ruhig weiter gesetzt hatte. Am Schluß der Kolumne wurde die Verwirrung bemerkt und berichtigt. Aber der bereits abgezogene Bogen wurde nicht vernichtet, sondern man überklebte die falsche Kolumne und trug handschriftlich die richtige Fortsetzung ein. So wurde die Achillesferse des Stuttgarter Exemplars zum Pharus der Forschung. Man versteht, mit welcher Freude Dziatzko verkündete:

„Hiermit ist die Sache abgemacht und B. 36 als Nachdruck von B. 42 erwiesen". Denn damit ist in der Tat die 42zeilige Bibel als das einzige Werk Gutenbergs festgestellt, bei dem aller Zweifel verstummen muß, von dem wir also überall ausgehen müssen, wenn wir seine Arbeitsweise recht verstehen wollen. Diese selbstverständliche Forderung hat namentlich Schwenke in der Festschrift zur Gutenbergfeier der K. Bibliothek in Berlin, 1900, mit aller Entschiedenheit erhoben.

Als dann aber der auf 1448 berechnete Astronomische Kalender gefunden und nach diesem das Fragment vom Weltgericht und andere kleine Drucke vor den Bibeldruck datiert wurden, und als alle diese Drucke nicht die Type der ersten, sondern die der zweiten, der 36zeiligen Bibel aufwiesen, da erkannte auch Schwenke an, daß deren Schrift die erste Type Gutenbergs und jene Bruchstücke Reste seiner ersten Drucke sein müßten. Nur für den Druck der 36zeiligen Bibel selbst hielt Schwenke trotz Zedlers Spötteln den großen Unbekannten aufrecht. Wir werden darauf zurückkommen.

Vergleichen wir nun die Type der 36zeiligen Bibel mit der Type des Psalters, dann finden wir weder in der Gesamterscheinung der Schrift, noch in den Gestalten der einzelnen Buchstaben irgend eine besondere Ähnlichkeit zwischen beiden Schriften. Vergleichen wir dagegen die Type der 42zeiligen Bibel mit dem Psalter, dann müssen wir uns freilich zunächst an den bedeutenderen Größenunterschied gewöhnen, dann aber überrascht uns die Übereinstimmung beider überall. Zunächst im ganzen Duktus: es ist bei beiden dieselbe schmale, schlanke, feingegliederte Schrift, derselbe ruhige, vornehme Gesamteindruck. Dann aber auch in den Einzelbuchstaben. Zwar die Gemeinen sind in allen drei Schriften einander ähnlich. Dagegen fällt es sogleich auf, daß die Großbuchstaben der 42zeiligen Bibel fast völlig denen des Psalters entsprechen und eigentlich nur der geringern Größe wegen zum Teil vereinfacht sind, während die der 36zeiligen Bibeltype eine Reihe ganz abweichender Formen ‹A, B, D, F, G, H, K, usw.› aufweisen. Es ist nicht der Größenunterschied von nur einem Millimeter bei den Mittelbuchstaben ‹n-Größe› sondern die unverhältnismäßig größere Breite, die Schwenke zu schreiben berechtigte, man finde „zur Charakterisierung der Schrift von B. 36 gegenüber der von B. 42 kaum eine andere treffende Bezeich-

nung als klotzig" ‹a. a. O. 86›. Er fährt fort: „Es würde aber falsch sein, darin und in der Unbeholfenheit einiger Züge ohne weiteres etwas besonders Altertümliches zu sehen. Wirklich altertümliche Spuren fanden wir bei Betrachtung der Schrift von B. 42" ... worauf er in Einzelheiten eingeht und dann schließt: „da nun aber beide Schriften so nahe zusammen gehören, daß ganz sicher die eine Muster der andern gewesen ist" so bleibe nichts übrig, als in der Type B. 36 „einen vergröberten Nachschnitt zu sehen".

Schwenke hatte, wie er selbst bescheiden erwähnt, wenig Erfahrung im Technischen. Aber er hatte ein feines Empfinden für das Ästhetische. Er fühlte sehr wohl den Unterschied heraus zwischen der tüchtigen Buchdruckersleistung der 36zeiligen Bibel und der künstlerischen Höhe der 42zeiligen Bibel. Sehr richtig hat Paul Gottschalk von der letztern gesagt, ihre machtvolle Wirkung beruhe nicht nur auf der Form, Größe und Stärke der Type, dem regelmäßigen Abstande der Buchstaben von einander und dem guten Zwischenraum der Zeilen, sondern namentlich auch auf dem schönen Verhältnis aller dieser Vorzüge zu den Kolumnen und Seiten. Nun sind die Kolumnen der andern Bibel nicht breiter als die der ersten, obwohl jeder ihrer Buchstaben nicht nur größer, sondern namentlich erheblich breiter ist. Dadurch wird aber nicht nur das künstlerische Ebenmaß von vornherein zerstört, sondern es werden längere Worte auch so breit, daß das Auge das Wortbild nicht mehr leicht fassen kann und darum weit öfter zu buchstabieren genötigt ist, wie bei der 42zeiligen Bibel. Für Donate und andere kleine Drucke war die große Type, die ihnen gewissermaßen Körper gab, trefflich geeignet; für eine Bibel, die dadurch 888 Folioblätter brauchte, während die erste mit 643 Blättern ausgekommen war, ist die Type so unpassend, daß Schwenkes großer Unbekannte schon allein dadurch gerechtfertigt wird. Zu den Einwänden, die Schwenke gegen Zedlers Aufstellung, daß Gutenberg die 36zeilige Bibel gedruckt habe, vorgebracht hat, kommen noch die schweren technischen Bedenken, die ich in Hupp 3, S. 87 und 89 geltend machte und mit dem Satze abschloß: „Nichts spricht so unbedingt gegen die Zuweisung dieser Type an Gutenberg, als die unbeholfenen Ligaturen und ihre langjährige Beibehaltung".

Der Psalter ist nicht in Kolumnen gesetzt; abgesehen davon gelten aber

alle oben angeführten künstlerischen Vorzüge der Type der 42zeiligen Bibel buchstäblich auch für ihn und seine Schrift. Über das dritte große Werk, das Gutenberg zugeschrieben wird, über das 1460 gedruckte Catholicon steht mir ein Urteil nicht zu, da ich den Druck nicht eingehend untersucht habe. Das vorausgeschickt darf ich aber wohl sagen, daß mir Schwenkes bestimmte Ablehnung durch die Gründe, die er dafür anführt, nicht gerechtfertigt erscheint. Hätte Gutenberg bei der kleinen Type dieses wissenschaftlichen Werkes alle die Feinheiten beobachten wollen, die er in die Drucke mit seinen großen Typen legte, dann wäre das nicht künstlerisch, sondern kleinlich gewesen und – seine Setzer wären ihm davongelaufen. Wie künstlerisch, wie gutenbergisch aber das Gesamtbild auch dieser Type ist, das erkennt ein geschultes Auge sogleich, wenn man das Catholikon neben das sozusagen gleichzeitige, 1459 von Fust und Schöffer vollendete Rationale divinorum des Durandus legt. Drucktechnisch halten sich beide die Wage; aber der Durandus wirkt kribbelig während das Catholicon dieselbe abgeklärte Ruhe atmet, die uns an Gutenbergs Bibel und Psalter so wohltuend berührt. Sollte seinem Schöpfer dies „wunderbare Zusammenwirken der Formen, Verhältnis und Ebenmaß" rein zufällig geglückt sein! Kein Erfahrener kann das glauben.
Viel ist schon von den hohen Zielen geschrieben worden, die dem Genius des Erfinders vorschwebten; die erwähnten sichern Werke bestätigen den dämonischen Drang nach Vollendung. Wir wissen gar nichts darüber wie weit Gutenberg sich persönlich am Stempelschnitt beteiligte. Also ist es auch nicht angängig, darin „Gutenbergs Hand" erkennen zu wollen. Um so bestimmter erkennen wir aber in diesen drei Schöpfungen Gutenbergs Geist und künstlerischen Willen. Was Schwenke nicht verstehen konnte, das wird auch kein über das Handgreifliche hinaus empfindender Fachmann verstehen: wie sich nämlich mit jenen großen, einen einheitlichen künstlerischen Gedanken bekundeten Werken die ganz anders gearteten, mit einer noch zu erwähnenden Ausnahme durchaus unkünstlerischen und lediglich durch Seltenheit und hohes Alter so kostbaren kleinen Drucke in der Type der 36zeiligen Bibel, und diese Bibel selbst, vereinigen lassen.
Auf die natürliche Lösung des Rätsels, auf den großen Unbekannten, hat Schwenke nur hingedeutet. Und doch läßt sich eine zweite, bereits vor

dem Druck der Bibeln in Mainz bestanden habende Druckerei, die eben mit den Vorstufen der Type der 36zeiligen Bibel arbeitete, bis zur Greifbarkeit wahrscheinlich machen. Wenn keine der Arbeiten, die sie mit dieser Type druckte, einen Druckvermerk trägt und darum niemand von ihr spricht, so braucht man sich nur zu fragen, wie es denn um unsere Kenntnis von Gutenbergs Tätigkeit stünde, wenn nicht der Zufall ein paar Gerichtsakten vor der Vernichtung bewahrt hätte! Unsere Kenntnis der Anfänge des Buchdrucks ist bezüglich der Stadt Mainz das Widerspiel von Straßburg. In den beiden Städten glänzt nur der Name des Erfinders; in Straßburg kennen wir seine Mitarbeiter mit Namen, haben aber keine Spur ihrer Arbeiten, in Mainz haben wir die Arbeiten, aber es fehlen die Namen dazu. In Straßburg machen sich schon in Gutenbergs ersten Anfängen Leute an ihn heran, die von ihm lernen wollen. Er vereinigt sich mit ihnen zu gemeinsamen Unternehmungen. Sie zahlen beträchtliche Summen, um von ihm das Drucken zu lernen. Das Drucken eines Buches ist aber nicht eine Arbeit, die sich im Stillen verrichten läßt; es müssen sich mehrere Kräfte dazu vereinen. So ist es mehr als nur wahrscheinlich, daß sich auch in Mainz bald Leute herzudrängten, die lernen wollten, wenn auch kein Aktenstück darüber berichtet. Sollen wir nun annehmen, die Gebrüder Dritzehn, Andreas Heilmann und ihre Mainzer Genossen hätten hunderte von Goldgulden für ideale Ziele eingezahlt! Liegt es nicht viel näher, daß sie mit der Kunst bloß Geschäfte machen wollten! Kann man sich für diese Zwecke geeignetere Gegenstände denken, als gerade Kalender, Schulbücher, den 31zeiligen Ablaßbrief und die andern kleinen Drucke gleicher Type, für die uns der Name fehlt! Und ist es endlich nicht begreiflich, daß diese Leute, die mit dem Druck „täglicher Bedarfsartikel" gute Einnahmen erzielt haben mußten, dann auf den Gedanken kamen, auch einmal etwas Großes zu unternehmen, daß sie Gutenbergs Bibel nachdruckten!! Herr Prof. Dr. Zedler hat glaubhaft gemacht, daß die 36zeilige Bibel nicht in Mainz, sondern in Bamberg gedruckt wurde; aber nicht von Albert Pfister, der von 1460 an mit diesen Typen arbeitete. In Hupp 3, Seite 68 ff. habe ich die Unwahrscheinlichkeit der Zedlerischen Annahme aufgewiesen, der sechzigjährige Gutenberg sei, nachdem er durch den Prozeß alles andere verloren, mit der glücklich geretteten

Type der 36zeiligen Bibel, mit seinen Gesellen und Pressen nach Bamberg gewandert und habe dort rasch diese Bibel gedruckt. Als er sah, daß er sich verrechnet hätte, habe er die Type an Pfister abgegeben und sei nach Mainz geeilt, um das Catholicon zu drucken. – So wenig es denkbar ist, daß der erfahrene Meister, der bei der 42zeiligen Bibel durch den – gleichviel aus welchen Gründen erfolgten – Übergang von 40 auf 42 Zeilen bei jedem Exemplar dreißigeinhalb Bogen Papier oder Pergament einsparte ‹Hupp 3, S. 32› auf den Einfall kommen konnte, um seiner Geldnot abzuhelfen eine zweite Bibel zu drucken, die wegen ihrer ungeeigneten Schrift dem Mittellosen bei jedem Exemplar 484 Seiten Papier und Arbeit mehr kostete, als seine erste Bibel beansprucht hatte, so leicht ist es möglich, daß die ehemaligen Schüler sich scheuten, den Nachdruck in Mainz vorzunehmen und deshalb eine andere Bischofstadt dazu wählten. Ihre kleinen Drucke sind alle recht reizlose Erzeugnisse und für die zweite Bibel bestätigt Prof. Zedler selbst: „Erst ganz allmählich und gegen Ende der vier Setzerabschnitte werden die Gesetze der Gutenbergischen Missalschrift mehr und mehr in der strikten Weise wie bei der 42zeiligen Bibel beachtet".*

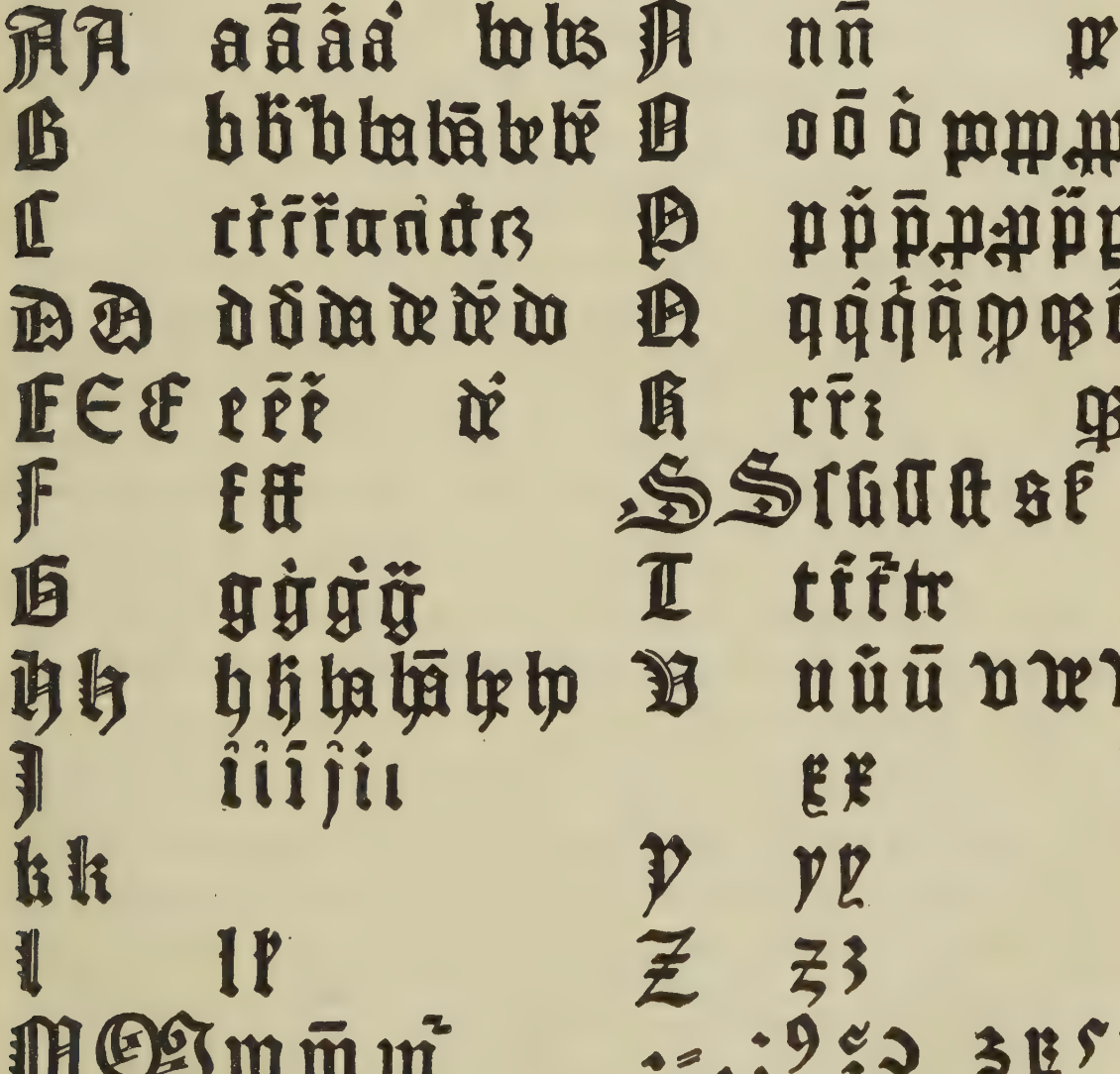
Wie ein Meteor steht nun zwischen allen bekannten Drucken der Type der 36zeiligen Bibel die oben S. 69 erwähnte einzige Ausnahme: der Astronomische Kalender für 1448. Sind alle andern Drucke dieser Type einfach, selbst dürftig ausgestattet, so haben wir hier zwei breitrandige, nur einseitig benutzte Pergamentblätter, auf die die Monate Januar bis April in der ungutenbergischen Type, dabei aber in der ganzen Pracht gutenbergischer Kunst gedruckt sind. Die Wirkung ähnelt so sehr dem zehn Jahre spätern Psalter, daß ich in Hupp 3, S. 77 die Vermutung äusserte, es könne, wie das zuweilen vorkommt, der Drucker einen beliebigen älteren Text abgesetzt haben, nur um die Schriftwirkung zu zeigen. Ohne die damals geäußerten Zweifel an der Datierung zurückneh-

*Eben überrascht uns Dr. Zedlers Schüler Gustav Mori mit einer neuen Auffassung. Gutenberg hat danach die Bibel in Frankfurt a. M. gedruckt und zwar unter der Förderung Dr. Humery's. Als aber dieser im Juni 1459 nach Mainz zurückkehrte: „so entschlossen sich die Teilnehmer an dem Werk, dasselbe zu veräußern, das jedenfalls an einen Käufer in Bamberg überging" ‹Mori: Der Türkenkalender f. d. J. 1455, Mainz 1928, S. 2›. Der Käufer erwarb also wohl auch die „Urtype". Jeder Beleg steht noch aus.

men zu wollen, ließe sich eine zweite Vermutung daneben stellen, die wenigstens das technische Wunder einigermaßen erklären könnte.
Wir haben gar keine Veranlassung anzunehmen, daß das Verhältnis Gutenbergs zu seinen Schülern ein gespanntes gewesen sei. War es aber ein freundschaftliches, dann wäre es gar nicht ausgeschlossen, daß der Meister, unbefriedigt von ihren selbständigen Leistungen, ihnen einmal habe zeigen wollen, was sich mit ihrem eignen Material erreichen lasse. Dergleichen kommt auch heute noch vor. Und der seltsame Umstand, daß man sonst überhaupt keinen Druck einer solchen nur auf ein Jahr berechneten, also auch nur ein Jahr brauchbaren Ephemeridentafel kennt, spricht nicht gegen die Annahme, Gutenberg habe zu dem Zweck irgend einen gerade zur Hand stehenden Text abgedruckt.
Wie steht es nun aber mit Schwenkes Beobachtungen an der Type der 36zeiligen Bibel, nachdem er zugegeben hat, daß die ersten Drucke derselben älter als die 42zeilige Bibel seien! Ich meine, Schwenke brauchte nichts zurückzunehmen, sondern nur ein Wort zu ändern. Auch nach meiner Überzeugung ist die Type eine Nachbildung, aber nicht der ersten Bibeltype, sondern wie letztere selbst und wie die große Psaltertype dazu sind alle drei freie Nachbildungen der kleinen Psaltertype oder genauer: von deren, im Missale speciale vorliegenden Vorstufe. Meine Arbeiten zwingen mich zu der dem Menschenverstand scheinbar geradezu entgegenlaufenden Überzeugung, daß die Vorstufe der erst am 14. August 1457 auftretenden Type die älteste aller bekannten Typen sei. Die nebenstehende Seite 73 gibt oben eine Probe aus dem Psalter von 1457 wieder und bringt darunter eine Übersicht über den Typenbestand des Missale speciale. Für genauere Vergleiche sei auf die schönen Obernetterschen Lichtdrucke in Hupp 1 und 2 hingewiesen. Gute Wiedergaben von Seiten der beiden Bibeln und des Psalters findet man ja allenthalben.
Die erste Frage hat also zu lauten: ist der Typenzustand des Psalters oder der des Missale der ältere! Prof. Dr. Konrad Haebler, Abteilungs-Direktor an der Staatsbibliothek in Berlin, hat darauf eine Antwort gegeben, die Prof. Dr. Voullième in seinem trefflichen Werke: „Die Deutschen Drucker des fünfzehnten Jahrhunderts" 1916, S. 123 aufs kürzeste in die Worte zusammengefaßt hat: „Die Type des vielumstrittenen Mis-

viuit et credit in me nō morietur in eternū, E
p̄s Bn̄dictus · kyriel' · Xp̄el' · kyriel' · Pr̄ nr̄ · Et
v̄ A porta inferi, Erue do · a · e · v̄ Requiē etnā d
dn̄e, Et lux ꝑpe · lu · e · Mitte eis dn̄e auxiliū de
de syon tuē eos, Dn̄e exaudi or̄onē meā, Dn̄s

A A	a ā ā a' bo bz	N	n n̄ pe ꝑꝑ
B	b b̄ b ba bā be bē	O	o ō ō po ꝑꝑ ꝑꝑ ꝑ̄ꝑ
C	c c̄ c̄ c̄ ca ca' ct cz	P	p p̄ p̄ ꝑ ꝑꝑ p̄ p ꝑ̄
D D	d d̄ da de dē do	Q	q q̄ q̄ q̄ ꝗ ꝗ ꝗ̄
E E E	e ē ē dē	R	r r̄ z ꝗ ꝗ̊
F	f ff	S S	s s s s s s
G	g ġ ġ g̈	T	t t̄ t̄ tr
H H	h h̄ ha hā he ho	V	u ū ū v ve vo
I	i i ī j i ı		x x va
K K		Y	y y
L	l l'	Z	z z
M M	m m̄ m̄		·=, :9 ⁝ ɔ 3 ꝗ ꝛ 4

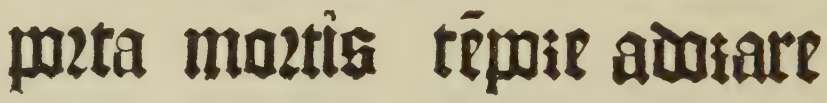


sale speciale ist ein Nachschnitt der kleinen Psaltertype des Peter Schöffer, aber als Vorlage hat nach Haeblers Ansicht nicht der Zustand von 1457–1459 gedient, sondern die Type steht vielmehr den spätern Ausgaben näher". Es ist auffallend, daß von den vielen Bibliographen, Schriftgießern und Buchdruckern, die das Missale genau untersucht und zu einem „vielumstrittenen" gemacht haben, vor Haebler keiner auf den Gedanken des Nachschnitts gekommen ist, der das Rätsel doch aufs allereinfachste lösen würde. Vermutlich deshalb nicht, weil für den Fachmann von vornherein die Möglichkeit ausgeschlossen erscheint, daß im 15. Jahrhundert jemand die rund 150 Schriftzeichen, die das Buch enthält, mit einer den Falschmünzer übertreffenden Genauigkeit nachgeschnitten haben könnte. Zu den weiten Gebieten, die Konrad Haebler mit so großem Erfolge bearbeitet hat, gehört nicht das Problem der Erfindung des Buchdrucks. In Hupp 3, S. 64 ff. glaube ich eine ganze Reihe seiner bezüglichen Aufstellungen als unmöglich nachgewiesen zu haben, kann mich daher hier auf die Wiedergabe einiger Zeilen beschränken, die Haebler im Zentralblatt für Bibliothekswesen 1902, Seite 105 veröffentlicht hat und die zeigen, von welcher irrigen Voraussetzung er in dieser Frage ausging. Haebler erklärt den umfänglichen Typenapparat der Bibel damit, daß Gutenberg beabsichtigt habe, bei den Käufern seiner Bücher die Täuschung zu erwecken, daß diese Drucke kostbare, kalligraphisch musterhaft hergestellte und deshalb hochbewertete Handschriften seien: „Ein weiterer Grund dafür, daß Gutenberg weit weniger mit der Erfindung einer neuen Kunst prahlen, als vielmehr die Täuschung erwecken wollte, daß seine Bücher geschrieben seien, liegt in der geheimnisvollen Weise, in der er sein Werk betrieb". – Die falsche Ansicht, der Erfinder habe „die Handschrift seiner Zeit" nachahmen wollen, gehört übrigens zum eisernen Bestand der Gutenbergforschung. Man braucht doch nur die gleichzeitigen handschriftlichen Beischriften, die sich in alten Drucken so häufig finden, mit dem danebenstehenden Druck zu vergleichen, um sich von zweierlei zu überzeugen, einmal davon, daß die Züge des Schreibers erheblich von den gedruckten Formen abweichen, und dann, daß sie unter sich ebenso verschieden sind, wie die heutigen Handschriften es sind.

Daß die Schrift des Psalters nicht von Schöffer, sondern von Gutenberg

geschnitten wurde, bezweifelt heute wohl kein Bibliograph mehr. Daß aber die Type des Missale nicht der des Psalters „von 1457–1459, sondern den spätern Ausgaben näher steht" ist eine Selbsttäuschung Haeblers, denn zwischen 1459 und 1490 ist kein Psalter mit dieser Schrift gedruckt worden und Schöffer hat die Type sonst nur noch zu Kapitelüberschriften benutzt, wo sie ganz unverändert auftritt. – Wie heute war es wohl auch schon im 15. Jahrhundert dreimal zeitraubender, einen Buchstaben zum Verwechseln ähnlich nachzuzeichnen oder nachzuschneiden, als ihn frei nachzubilden. Was hätte jemand veranlassen sollen sich der unerhörten Arbeit zu unterziehen, anderthalb hundert Stempel so nachzuschneiden, daß das suchende Auge des Fachmanns keine Zufälligkeiten zu entdecken vermag! Nun, die Schönheit des Psalteriums! Wodurch aber zeichnet der Psalter sich vor andern Drucken aus! Vor allem fallen die mehrfarbigen Initialen auf, – der Nachschneider versuchte sich nicht daran; dann die prächtige große Psaltertype, – er kopierte keinen Buchstaben davon, sondern druckte seinen Canon, der sonst in so ziemlich jedem geschriebenen oder gedruckten Meßbuche durch eine größere Schrift ausgezeichnet ist, mit seiner einzigen kleinen Type. Sowohl die große als die kleine Psaltertype hat im Psalter zur Auszeichnung außer den Versalien noch einfache, runde Unzialbuchstaben, – auch hiervon findet sich kein Stück im Missale. Nur die kleine Type, die im Psalter eine ganz untergeordnete Rolle spielt, reizt ihn und er verschwendet eine unverantwortliche Zeit darauf, sie täuschend nachzuschneiden, ohne von den stattlichen Schriften auch nur einen größern Anfangsbuchstaben hinzuzunehmen. Dürftiger ist wohl kein Missale ausgestattet. Das ist alles merkwürdig, allein man kennt ja wunderliche Käuze. Schwerer zu verstehen sind folgende Tatsachen. Der offenbar recht wenig bemittelte Missaledrucker begnügte sich nicht etwa damit, zu nehmen was er unbedingt brauchte, er nahm auch unnötiges, z. B. die beiden verschiedenen Formen des kleinen x, y, z, und die beiden Formen des A, D, H, K und M, sowie alle drei verschiedenen Formen des E. Nur das zweite A und M haben davon eine andere Breite, bei den andern ist die Nebenform gleichbreit, so daß gar nicht abzusehen ist, zu welchem Zweck er sich die doppelte Mühe machte. Vom großen S nahm er dagegen nur die eine der beiden im Psalter gebrauchten Formen und

ebenso nur eins der drei großen J. Unverständlich ist, daß er von den beiden Formen des kleinen v des Psalters nicht die regelrechte, innerhalb des Wortes gebrauchte, sondern nur die zweite, ab und zu am Anfang eines Wortes verwendete, die mit einem lang über die Zeile hinausragenden Anfangsstrich versehen ist, nachbildete, der er dann, wenn er sie innerhalb eines Wortes benötigte, den Schnabel abschnitt. Noch unverständlicher ist die Enthaltsamkeit, mit der er auf das Versuszeichen und das Kreuzzeichen verzichtete, die im Psalter als Typen gesetzt wurden, während die beiden so oft benötigten Figuren im Missale fehlen, beziehungsweise handschriftlich nachgetragen werden mußten. Am aller unverständlichsten ist aber, daß er die in fast allen Handschriften und ältern Drucken gebrauchte, gerundete Nebenform des kleinen r, wie sie hier in den Worten porta und mortis zu sehen ist, nicht nachahmte, sich aber auch nicht mit dem allgemeinen r begnügte, sondern dafür eine ganz besondere Type von der Form schnitt, wie sie hier in tempore und adorare zu sehen ist. Diese seltsame Gestalt ist keine



Zweites r des Psalters Zweites r des Missale

Schreiberform; die Type ist aber auch nicht, wie man gesagt hat, nur die hintere Hälfte einer k-Type, sondern sie kommt in Monumentalschriften, auf Gedenksteinen und Bildern des 15. Jahrhunderts öfter vor. Als Type war sie, als ich sie veröffentlichte, noch unbekannt. Dir. Dr. Adolf Schmidt fand sie dann in einem Ablaßbrief von 1473, dessen Type er aber für älter hält. Sie kommt jedoch, wie Haebler gezeigt hat, auch in einem 1486 von Stephan Arndes in Schleswig gedruckten Missale vor, dessen Schrift offenbar damals erst entstanden ist. Noch Dürer hat sie in der Underweysung der Messung von 1525 auf der Tafel der „alten textur" konstruiert. Was unsern Drucker veranlaßte, gerade nur mit diesem einzigen Buchstaben von seiner Vorlage und dem allgemeinen Gebrauche so auffällig abzuweichen, ist völlig rätselhaft.

Ganz unhaltbar ist natürlich der Gedanke Haeblers, der Missaldrucker habe von Peter Schöffer nur den Ausschuß seiner Type erhalten. Abgesehen von allem andern weiß auch jeder Drucker, daß man unbrauch-

bare Typen einfach umgießt, nicht aber sie einem Konkurrenten gibt. Richtig bemerkte deshalb Dr. Zedler zu Haeblers Aufstellung: „Theoretisch läßt sich so etwas wohl ausdenken, in der Praxis gibt es so etwas aber nicht".

Ohne irgend einer Hypothese zu benötigen, sind wir so mittels leicht nachzuprüfender Beweisstücke zu der Tatsache geführt worden, daß die Type des Missale speciale nicht ein jüngerer, sondern der ältere Zustand der Psaltertype ist, daß sie mithin nur ein Werk Gutenbergs sein kann. Das bestreitet übrigens auch Prof. Dr. Zedler nicht. Auf Seite 192 seines Werkes: „Von Coster zu Gutenberg" schreibt er: „Die Type des Missale speciale beweist es geradezu, daß bereits in der Gutenbergischen Druckerei mit dem Schnitt und Guß der Typen das Mainzer Psalterium begonnen worden ist".

Ist der Psalterdruck im August 1457 vollendet worden, dann muß er lange vorher begonnen haben, denn der große Pergamentdruck mit den in zweierlei Farben eingesetzten Initialen ist ja so ziemlich das zeitraubendste, was an typographischer Kunst überhaupt vorkommt. Unter Berücksichtigung der benötigten Versuche dürfen wohl zwei Jahre dafür angesetzt werden. Bevor man aber drucken konnte, mußten die Platten zu den großen Initialen graviert, die runden Unzialen geschaffen, die große Psaltertype mit ihren Versalien geschnitten und die im Psalter erkennbaren Vervollkommnungen der kleinen Psaltertype mit spitzköpfigen Minuskeln usw. vorgenommen worden sein. Sehen wir von allen doch gewiß anzunehmenden Störungen ab, so ließen sich diese Aufgaben in unausgesetzter Arbeit in zweieinhalb Jahren kaum bemeistern. Wir kommen damit auf den Beginn des Jahres 1453 als auf den Zeitpunkt, vor dem die Vorstufe der Psaltertype, die Missaletype, schon dagewesen sein muß. Das ist die Zeit, in die der Beginn des Drucks der 42zeiligen Bibel gesetzt wird. Aus technischen Gründen ist es nun aber gar nicht möglich, daß Missale und Bibel gleichzeitig gedruckt worden sein könnten. Denn alle die Unvollkommenheiten, die das Missale aufweist, sind in der Bibel längst überwunden. Es nötigt uns ja auch nichts, zu glauben, Gutenberg habe, als er die Missaletype vollendet hatte, sich sogleich daran gegeben, die dabei gemachten Erfahrungen bei einem Neuschnitt zu verwerten; es kann sehr wohl eine längere Zeitspanne zwischen der

Missale- und Psaltertype liegen. Zu dieser Annahme zwingt geradezu die weitere technische Untersuchung des Missale. Folgende zwei überaus merkwürdige Tatsachen lassen sich gar nicht anders erklären, als durch die Voraussetzung, daß die Schrift des Missale noch ein paar Jahre vor der Schrift der 42zeiligen Bibel entstanden ist.

Um Arbeit und Zeit zu sparen pflegten die alten Schreiber sich einer uns heute kaum begreiflichen Menge von Kürzungszeichen zu bedienen. Viele Handschriften des 15. Jhdts. zeigen fast mehr gekürzte als ungekürzte Wörter. Gutenberg hat seine Schrift nicht „der Handschrift seiner Zeit", nicht den Schreibern nachgeahmt, deren jeder seine Züglein hatte, die der Meister weder auf seine Stempel schneiden konnte, noch nachzubilden brauchte, sondern er nahm sich die strenge, monumental wirkende Minuskel zum Vorbilde, die ihm auf zahllosen Siegeln, Grabsteinen und Inschriften aller Art vor Augen stand. Es war deshalb auch keine Nachäffung von Schreibergewohnheiten, es war lediglich die Folge der gleichen Ursache, der Ersparung von Zeit und Material, wenn auch er sich der nicht eben großen Mühe unterzog, eigne Stempel für die Abkürzungszeichen, für: con, et, que, ur, pro, per, que, quoque, rum usw. zu schneiden. Die Schreiber zogen aber auch vielfach mehrere normale Buchstaben in einem Zuge zusammen ohne die Feder abzusetzen. Das erlaubte nicht nur ein rascheres Schreiben, sondern hatte zudem den Vorteil, das Wortbild einheitlicher zusammenzuschließen und damit dem Auge des geübten Lesers ein leichteres Erfassen desselben zu ermöglichen. Hierin konnte Gutenberg nur teilweise folgen. Wie die Typenübersicht zeigt, schnitt er wohl eine Anzahl Ligaturen, das heißt er setzte zwei teilweise verschmolzene Buchstaben, wie ba, be, da, de, do, ha, he, ho usw. auf einen Stempel, nie aber mehr als zwei, weil das technisch unvorteilhaft gewesen wäre. Um aber doch den praktischen und zugleich ästhetischen Zusammenschluß des Wortbildes zu erzielen, baute er gewisse Ansätze, die er dazu schon in der Monumentalschrift vorfand, planmäßig zu dem sogenannten „Gutenbergischen System" aus. Dieses vielbesprochene System bestand darin, daß er für viele Kleinbuchstaben Nebenformen schuf, die es gestatteten, sie näher an die rechtshin vorspringenden Ausläufer mancher Großbuchstaben wie A, C, E, F, K, Q, R, T, und einiger Kleinbuchstaben, c, e, g, r, t, usw. heranzurücken,

als ihre regelrechten quadratischen Köpfchen und vorstehenden Spitzen es sonst erlaubten, Gutenberg fertigte zwei Arten dieser Nebenbuchstaben. Die eine hat man „Anlegebuchstaben" genannt. Es sind das normale Typen, denen man auf der Vorderseite lediglich die spitzen Ecken und Kanten weggeschliffen hat. Für die andern aber wurden eigene Stempel geschnitten, bei denen der Buchstabe nicht mit dem üblichen quadratischen Köpfchen, sondern mit einer schrägen Spitze beginnt,

abrdeîmnopru
abrdeîmnopru
îmn pru

weshalb man sie „spitzköpfige Minuskeln" nannte. Die obenstehende Abbildung zeigt in der 1. Zeile die regelrechte Form, in der 2. die Anlegebuchstaben und in der 3. die spitzköpfigen Minuskeln.
Von den ältesten erhaltenen Blättchen mit Typendruck bis ans Ende des 15. Jhdts. zeigen alle mit größern Typen gedruckten Bücher ausnahmslos das Gutenbergische System, wenn auch anfänglich, und wieder gegen den Schluß weniger regelrecht durchgeführt, wie in den Meisterdrucken der Bibeln und Psalterien, die eben dadurch das überaus harmonische Zusammenspiel der Lettern erreicht haben.
Das Missale speciale aber ermangelt des Gutenbergischen Systems, es zeigt weder eine der spitzköpfigen Minuskeln noch die Anlegebuchstaben! Das ist der eingangs bemerkte Unterschied, den der nicht darauf Hingewiesene nicht bemerkt, den aber das aufmerksame Auge in jeder Zeile beobachten kann. Höchst bemerkenswert ist nun aber, daß das Missale nicht durchaus jede Spur des Gutenbergischen Systems vermissen läßt, sondern daß es einen kümmerlichen Ansatz dazu in Form eines einzigen, oft gebrauchten Buchstabens erkennen läßt. Sein Drucker hat nämlich einer Anzahl von i-Typen kurzerhand das Köpfchen so beschnitten, daß sie sich nunmehr enger an den Vordermann anschließen lassen. Er nahm es in den Kauf, daß die Type dadurch kleiner wurde ‹s. d. Typenübersicht›. Ein paarmal findet sich auch ein vorn

abgeschliffenes h ‹vergl. Hupp 3, S. 60›. Was hätte den Nachschneider hindern sollen, auch andere Typen abzufeilen oder wenigstens für das i die gleichhohe spitzköpfige Form zu schneiden, wenn ihm das alles im Psalter vor Augen stand!

Zu allen diesen Eigentümlichkeiten, die die Nachbildung entschieden verneinen, kommt noch eine weitere Besonderheit, die das Missale aus dem Kreise der bekannten Drucke heraushebt: der völlige Mangel an überhängenden Buchstaben. Eben war die Rede von den Ligaturen oder Doppeltypen, bei denen zwei, meist miteinander verschmolzene Buchstaben ‹Ligaturen› auf einer Type stehen. So hat man auch ſ und i auf eine Type gesetzt. Hierbei ließ man das i-Strichelchen weg, damit die Fahne des ſ weit über den Körper des i hinausragen und so die in den Handschriften übliche Länge erhalten konnte. Diese Ligatur ſi findet sich vielfach im Missale. Dagegen haben alle f, ff, ſ und ſſ darin eine auffallend gekürzte Fahne, während diese doch bei denselben Buchstaben nicht nur im Psalter, nicht nur bei allen Frühdrucken, sondern überhaupt in allen Druckwerken auch der neuern und neuesten Zeit, durchaus die übliche Länge hat. Ganz ähnlich findet sich aber auch bei dem kleinen g und t und bei den Großbuchstaben C, E, F, und T im Missale der rechtshin vorspringende Querbalken oft eingekürzt, während er im Psalter in der Regel die normale Länge hat. Diese rechtshinragenden Vorsprünge würden den folgenden Buchstaben viel zu weit abgehalten und damit eine Lücke im Wortbild erzeugt haben, wenn der Typenkörper so breit wäre, wie der Vorsprung ‹Querbalken› hinaussteht. Durch eine geringe Verschiebung der Matrize in der Gießform ließ es sich aber ermöglichen, den Typenkörper schmäler zu gießen und den Vorsprung erst von der Schulterhöhe ab, also in ganz geringer Stärke, rechtshin wie einen Erker über ihn hinausragen zu lassen. So konnten nun an die Oberlängen, an f, ff, ſ und ſſ die Buchstaben von Mittelgröße, wie a, e, m, n, r, u usw. enger herangeschoben werden, weil sich die Fahne der erstern über die vom Schriftauge leer gelassene Schulter der letztern schob.

Im Gegensatz zu dem Gutenbergischen System, das sich als zu verwickelt für ein rasches Arbeiten erwies und darum nach und nach außer Gebrauch kam, haben sich die Überhänge immer weiter entwickelt und werden heute noch in unsern Schriften gebraucht. Kommen sie,

wie bemerkt, schon in den frühesten Drucken vor, so sind sie doch anfänglich selten. In dem freilich nur kleinen Bruchstück vom Weltgericht, das als deren ältester gilt, ist noch keine Spur davon zu sehen. In Hupp 3, S. 99 sind die einschlägigen Beobachtungen Prof. Schwenkes und Prof. Zedlers meiner ausführlicheren Besprechung der Überhänge angeschlossen.

Das Missale speciale enthält nicht eine einzige überhängende Type! es sind vielmehr die Fahnen beim ſ und f so kurz gehalten, daß der folgende Buchstabe nicht gehindert wurde, nahe heranzurücken. Im Zusammenhalt mit allen andern Erscheinungen, läßt sich daraus nur der Schluß ziehen, daß der Missaledrucker weder das Gutenbergische System, noch die überhängenden Typen kannte, daß seine Type also vor die Schriften gesetzt werden muß, die die spitzköpfigen Minuskeln und die Überhänge in vollkommener Ausbildung zeigen, also auch vor die Bibeltypen. Diese für den Techniker unabweisbare Schlußfolgerung hatte ich schon in Hupp 1, also im Jahre 1898 gezogen und in den beiden folgenden Abhandlungen weit ausführlicher begründet, als es hier möglich ist. Einige Bibliographen haben mit der Akribie, der kein Splitterchen entgeht, meine Angaben nachgeprüft, aber diese Tragbalken der ganzen Aufstellung haben sie auch nicht anders zu erklären gewußt, als durch die unter den obwaltenden Umständen geradezu laienhafte Behauptung eines Nachschnitts.

Die heute geltende „naturgemäß verlaufende Entwicklung" der Erfindung gründet sich einzig auf dem Umstande, daß die „Urtype", das heißt die Type der 36zeiligen Bibel, zum Druck eines astronomischen Kalenders benutzt ist, der auf das Jahr 1448, also auf zwei Jahre früher berechnet ist, als das Jubeljahr 1450, in dem nach dem „unverwerflichen Zeugnis" der Kölner Chronik vom Jahre 1499 der Druck des ersten Buches, der Bibel, stattgefunden hat. Weil nun ein paar Bruchstücke anderer kleiner Drucke einige Buchstaben in weniger gelungener Form zeigen, als sie in dem Kalender erscheinen, schließt man richtig, daß sie vor diesem entstanden seien. Rein technisch betrachtet hätten sich die paar verbesserten Stempel und Neugüsse in drei Tagen leicht beschaffen lassen. Man nimmt aber an, daß das älteste Blättchen „kaum später, als im Jahre 1445 gedruckt" sei. Alles ruht also auf dem Bruchstück eines Kalen-

derdrucks, der aber durchaus nicht auf dem gewachsenen Boden der damaligen Technik, sondern auf einer astronomischen Rechnung steht, das heißt, der sich völlig fremd abhebt, sowohl von den vorhergegangenen, als von allen während der nächsten zehn Jahre entstandenen Drucken. Man übersieht dabei, daß 1.› jene älteste Bibel gar nicht in dieser Type gedruckt ist; daß 2.› letztere weder in einem der mit größter Wahrscheinlichkeit Gutenberg zugeschriebenen Werke, noch bei Fust-Schöffer vorkommt, wohl aber in dem kaum anders, denn als Konkurrenzunternehmen anzusehenden 31zeiligen Ablaßbrief; daß 3.› ihre breitspurige, grobe Form, namentlich aber die aufs ungeschickteste zusammengeleimten Ligaturen, die von ihrem ersten bis zum letzten Auftreten, also über zwanzig Jahre lang, unverbessert benutzt wurden, ebensosehr gegen das uns wohlbekannte feine Formgefühl Gutenbergs, als gegen das ihm eigne Streben nach Vervollkommnung verstoßen.
Wir sehen, daß die heute herrschende Vorstellung von der Entwicklung der großen Erfindung auf recht tönernen Füßen steht. Stellen wir uns aber auf den Standpunkt, den uns die Technik anweist, so lösen sich nicht nur die bisher unverständlichen Rätsel, sondern es wird uns auch die Tätigkeit des Erfinders und damit die Persönlichkeit Gutenbergs menschlich begreiflicher werden, als das Bild, das Zedler uns davon zeichnete.
Voullième schreibt, wir besäßen keine direkten Nachrichten über Gutenbergs Bildungsgang und die Einflüsse, die ihn auf seine Beschäftigung mit technischen Arbeiten geführt hätten. Nachdem aber Freiherr Schenk den urkundlichen Nachweis erbracht hat, daß nicht nur Gutenbergs Vater zu den Münzer-Hausgenossen gehörte, sondern daß auch von seinen Geschlechtsvettern Ortlieb zur Laden 1421 als einer der Ältesten der Münzer-Hausgenossen und Rudolf Gänsfleisch 1423 als Münzmeister genannt wird, so sind wir berechtigt, uns vorzustellen, daß er vielleicht schon als Knabe, gewiß aber als Jüngling die Werkstätte besucht und zugeschaut hatte, wie der Stempelschneider mit seinen Buchstabenpunzen sein MONETA... in das Münzeisen, oder sein: SIGILLUM... in den Siegelstempel schlug. Das mag er damals schon in knabenhafter Weise nachgeahmt haben. – Zu den ersten technischen Nachrichten aus dem Straßburger Rechtsstreit v. J. 1439, zu dem „stein bollieren",

das Gutenberg den Andreas Drytzehn lehrte und dessen dieser „wol genossen hatte", was doch wohl heißt: womit er was verdient hatte, ferner zu dem „donoch über gut zit", also erheblich später, mit Hans Riff, dem Vogt von Lichtenau abgeschlossenen gemeinsamen Unternehmen des Spiegelmachens, welchem Geschäft später auch Andreas Drytzehn, Anthonie Heilmann und dessen Bruder Andreas beitraten und je achtzig Gulden zuschossen, zu diesen beiden durch einen gerichtlichen Akt verbürgten Nachrichten läßt sich nicht wohl Stellung nehmen, weil die Akten zu schweigsam sind. Aber wir ersehen daraus doch mit Bestimmtheit, daß Gutenberg kein Phantast, sondern daß er ein vielseitig gebildeter Techniker war und als solcher auch Erfolg gehabt haben muß, sonst hätten diese Leute nicht solange zu ihm gehalten. Wir erfahren weiter, daß sie, als sie merkten, daß er noch andere Künste betreibe, in ihn drangen, den ersten Vertrag zu lösen und einen erweiterten neuen abzuschließen, wobei sie sich zu einer beträchtlichen Erhöhung ihrer Einlage bereit erklärten, so daß 410 Gulden zusammenkamen. Alles das ist zu oft erzählt worden, als daß es hier weiter ausgeführt werden dürfte. Nur ein Punkt ist herauszuheben. Als zu Weihnachten 1438 einer der Teilnehmer, in dessen Hause die Presse stand, stirbt, beunruhigt es den Erfinder, daß die: „lute gern hettent die presse gesehen"; er fürchtet, sie möchten hinter sein Geheimnis kommen und sendet deshalb seinen Diener zu dem Bruder des Verstorbenen und läßt ihm sagen: in der Presse lägen vier Stücke, die möge er auseinander nehmen und so in oder auf die Presse legen, daß man sie nicht sehen könne. Aber auch der Teilnehmer Andreas Heilmann schickte einen Vertrauten, den Drechsler der die Presse gemacht hatte, um die vier Stücke aus der Presse zu nehmen und zu verbergen. Doch als sie hinkamen, da fanden sie nichts mehr. Wir erfahren nur noch, daß die vier Stücke mit Schrauben zusammen gehalten wurden. Was haben wir uns unter den „vier Stücken" vorzustellen? Das geheimnisvolle Unternehmen war, wie allgemein angenommen wird, der Buchdruck. Da es nun ganz unwahrscheinlich ist, daß Gutenberg bereits 1438 mit Einzeltypen gedruckt hätte, da ferner das Wort: „Stück" ein alter Fachausdruck für Metallguß ist ‹Moritz Heyne›, so vermutete ich, Gutenberg habe vielleicht das in der Münze erlernte Verfahren ausgenützt und habe mit seinen Punzen Worte und Sätze,

statt wie früher im Kreise um den Siegelstempel, nun als gerade Zeilen in weiches Metall eingeschlagen und von diesen Zeilenmatrizen mittels Abklatschverfahrens Druckstöcke gewonnen.
Die Schriftgießerei Genzsch und Heyse war so freundlich einige Proben zu machen und mir zu bestätigen, daß der Einschlag der Stahlpunzen zu regelmäßigen Zeilen gar keine Schwierigkeiten mache; schwierig sei nur, ohne besondere Vorrichtungen größere Matrizen, als die hiermit gelieferten, einfach abzuklatschen. Da das gelieferte Stück aber 10 cm lang und $4\frac{1}{2}$ cm breit ist und 4 Zeilen enthält, so würden vier solche mittels Schrauben zusammengehaltene Stücke eine Kolumne von 16 Zeilen in 18 cm Größe bilden. In Hupp 11, S. 71 hatte ich diese Proben abgedruckt, leider aber nicht bedacht, daß die modernen Schriftsorten, die die Gießerei gewählt hatte, dem Verständnis Eintrag tun könnten. Richtig erklärte denn auch G. Zedler alsbald, meine Erklärung sei „zweifellos als gänzlich verfehlt zu betrachten".* Als ich daher 15 Jahre später meine dritte Schrift vorbereitete, erbot sich die Schriftgießerei Gebr. Klingspor bereitwilligst, eine Anzahl Punzen in den Schriftformen der 36zeiligen Bibel zu schneiden. Sie schlug damit in Blei einige Zeilen aus der Türkenmahnung und klaschte sie ab. Sie kamen in Hupp 3, S. 51 zum Abdruck und beweisen jedem der technisch sehen kann, daß man mittels Stahlpunzen und Abklatschen ohne Umstände „Stücke" oder „Formen" zum Druck ganzer Seiten erzielen kann. Da damals von einem Auflagedruck noch nicht die Rede sein konnte, mußten diese Formen, nachdem sie dem bescheidenen Bedürfnis genügend abgedruckt waren, wieder eingeschmolzen werden, um das Metall anderweitig zu benutzen. Damit läßt sich die Aussage eines Augenzeugen wohl in Einklang bringen, daß es Gutenberg reute, gut erhaltene Formen einschmelzen zu müssen. Nun ging ich einen Schritt weiter, zersägte eine dieser Zeilendruckformen in Einzelbuchstaben, feilte diese etwas nach, setzte die so erhaltenen richtigen Typen zu neuen Zeilen zusammen und ließ diese ebenfalls in Hupp 3, S. 53 abdrucken. Aber auch dieser handgreifliche Beweis war umsonst. Gustav Mori und Gottfried Zedler belehren uns,

*Wie dehnbar die „vier Stücke" sind, ersehen wir am besten daraus, daß Zedler sie früher für Teile eines hölzernen <!> Schließrahmens, dann für Platten von Hartblei mit erhaben herausgestochener Schrift und endlich für eine Gußform erklärte hat.

daß die vier Stücke der schlagende Beweis für ihre Entdeckung, nämlich – die Sandgußform oder Formflasche gewesen seien. Eine solche besteht tatsächlich aus zwei Rahmen und zwei Brettchen, die mittels Schraubzwingen zusammengehalten werden; sie wird im 15. Jahrhundert kaum anders gewesen sein und war jedem Goldschmied bekannt. Aber was hatte Gutenberg hier mit ihr zu schaffen! Man darf die Sandgußform nämlich nicht mit der von ihm erdachten, die Seele seiner Erfindung bildenden Handgießform verwechseln! Was hatte eine Sandgußform in der Buchdruckpresse zu tun! und was hatte Gutenberg zu befürchten, wenn ein solches Werkzeug den Leuten vor Augen kam! Warum endlich sprechen Gutenberg und Heilmann mit ihren Leuten stets von „vier Stücken", wenn sie die Gießform meinen! Der Wirt sagt doch wohl nie zum Kellner, er solle die vier Stücke wegräumen, wenn er das Kaffeegeschirr meint. Nein, die Sandgußform gehört zu den Sandgußtypen und muß mit diesen hinweggeräumt werden.

Die „Handschrift der Zeit" hindert die Bibliothekare, sich eine richtige Vorstellung von den allerersten Anfängen der Kunst zu machen. Haebler sowohl als Zedler haben mir vorgeworfen, ich begriffe nicht, daß für die damalige Schrift die Anlegebuchstaben und Ligaturen einfach unentbehrlich gewesen seien; meine Meinung, der Erfinder habe zunächst mit wenigen ganz einfachen gemeinen Buchstaben begonnen, sei daher von vornherein verfehlt. Der Techniker denkt anders. Es mußte Gutenberg in allererster Linie darauf ankommen: „scribere sine penna" d. h. überhaupt einmal Worte und Sätze mit Type und Druck vervielfältigen zu lernen. Wie hätte ein so künstlerisch und praktisch denkender Mann wie er, sich an der „Handschrift seiner Zeit" mit ihren Willkürlichkeiten und unendlichen Kürzungen zu dem Versuche begeistern können, diese zusammengehängten Buchstaben durch Einzeltypen wiederzugeben!! Wohl aber konnte es ihn erwärmen, die ernsten, großen und schönen, fast frei nebeneinanderstehenden Buchstaben, die er den Schreiber einer liturgischen Handschrift mehr hinmalen als hinschreiben sah, nachzuschneiden. Was brauchte er dazu Anlegebuchstaben und Nebenformen!! Die meisten Monumentalschriften hatten deren keine und sein Lehrmeister, der Stempelschneider, benutzte wohl Ligaturen, aber keine Anlegebuchstaben. Andere Forderungen stellten sich

ein, als nicht mehr bloße Proben gedruckt, sondern an den Druck eines ganzen Buches gedacht werden durfte. Missalien brauchte jede Kirche, das war also kein unpraktischer Gedanke. Nun mußten zu den Gemeinen auch Großbuchstaben, Ligaturen und Kürzungszeichen geschnitten werden. Es ist wohl mit der Lust an der neuen Kunst zu erklären, wenn Gutenberg dann für das große E gleich drei, und für eine Reihe anderer Groß- und Kleinbuchstaben zwei verschiedene Formen schnitt, so daß das Missale bereits über 150 Schriftzeichen enthält.

Mag der Erfinder nun auf die oben geschilderte, oder auf eine andere Weise zur Einzeltype gekommen sein, jedenfalls ist es unfaßbar, daß ein tatkräftiger Handarbeiter wie Gutenberg „fast ein Jahrzehnt" über dem Problem der Handgießform gegrübelt hätte, wie Zedler meint. Wie der Erfinder einmal wußte, was er brauchte, war die Gießform bald erfunden. Freilich darf man sie sich nicht so vorstellen wie sie im 18. Jhdt. ausgesehen hat, wo sie aus einem halben hundert Einzelteile bestand*. Die Aufgußform, die Enschedé und Zedler annehmen, genügte für den Anfang. Eine überaus fleißige Arbeit Haeblers ‹Zentralbl. 1924, 84 ff› hat eine Reihe von Belegen gebracht, daß im 15. Jhdt. nicht nur Drucker selbst Stempel schnitten und Schriften gossen, sondern auch das Handgießinstrument selbst anfertigten. Noch im 16. Jhdt. war dieses von der allernatürlichsten Einfachheit. Gerade daß man erst nach und nach auf Verbesserungen, wie das Anklemmen der Matrize, den Gießzapfen, das Schwingen nach erfolgtem Einguß und dergl. kam, erklärt ja mit die Unvollkommenheit der ersten Güsse!

Womit beschäftigte sich denn Gutenberg sonst nach dem Prozeß von 1439! Ist meine Annahme, die „Stücke" seien Druckplatten gewesen, irrig, hat der Erfinder schon vom Jahre 1436 ab, auf das die Zeugenaussage des Goldschmieds Dünne hinweist, bereits mit Einzeltypen gedruckt, dann sind wir genötigt, eine lange Reihe von Jahren lediglich mit Fragezeichen auszufüllen; denn den Bibeldruck läßt die heutige Forschung um 1453 beginnen, und der Schnitt und Guß der einfachen Bibeltype können höchstens ein Jahr in Anspruch genommen haben.

*Sehr belehrend ist die Schrift eines Fachmanns, Friedrich Bauer: Das Gießinstrument des Schriftgießers. ‹Ein Beitrag zur Geschichte der Schriftgießerei›. Privatdruck der Schriftgießerei A. G. Genzsch u. Heyse, Hamburg und München 1922.

Ist eine technisch durchaus mögliche, wenn schon völlig unbeweisbare Vermutung mehr, als ein bloßes Fragezeichen, dann darf ich vielleicht folgende Rekonstruktion versuchen. Vom Stahlstempel zur Matrize, zu derem Abklatsch und dessen Abdruck läuft für den Goldschmied ein schnurgerader Weg. Die Einzeltype und ihr Abdruck mit Farbe ist ihm dagegen eine fremde Sache, für die die Kunst des Mittelalters nicht den geringsten Anhalt bot. So möchte ich denn annehmen, es sei eine lange Zeit verstrichen, ehe der Meister von den Druckversuchen mit Zeilenmatrizen und Abklatschen sich zu einer klaren Vorstellung von der Einzeltype, ihrer Herstellung und ihrer Benutzung durchgearbeitet hatte. Meine oben erwähnten, in Hupp 2 und 3 abgedruckten Proben von Zeilenplatten beweisen, daß zu einer Zeit, in der man Derartiges nicht kannte*, die Abklatsche sehr wohl die Unternehmungslust seiner Genossen erregen konnten. Vielleicht darf ich anschließen, daß mit der Annahme Zedlers, Gutenberg habe schon 1436 mit der Einzeltype gearbeitet, die Schlußschrift des gerade von Zedler am entschiedensten Gutenberg zugeschriebenen Catholicons sich nicht vereinigen läßt. Derselbe Mann, der 1436 in Straßburg mit Einzeltypen druckte, kann doch 1460 nicht wohl schreiben, Gott habe die Stadt Mainz durch das Gnadengeschenk der Buchdruckerkunst ausgezeichnet! Hatte er aber erst in Mainz die Einzeltype erfunden, so war das berechtigt, denn erst sie machte den Plattenabdruck zum rechten Buchdruck. Ob die Type mittels Blech, oder Sand, oder Punzen dargestellt war, ändert daran gar nichts. Man darf auch nicht dagegen einwenden, daß noch keine Spur eines solchen Plattenabdrucks aufgefunden wurde. Es hat sich auch noch keine Spur der zweifellos vorhanden gewesenen Probedrucke von irgend einer der andern Typen Gutenbergs finden lassen. Dieser auffallende Gegensatz zu der Reihe von Stücken, die vor der 36zeiligen Bibel mit deren Type gedruckt wurden, darf zur Vervollständigung des Charakterbildes des Erfinders benutzt werden. Sein großer Sinn verschmäht es, sich mit dem Kleinkram abzugeben, von dem seine Schüler

*In Holzplatten eingeschnittene Schriften sind nicht nur technisch, sondern auch dem Wesen nach davon verschieden. Ehe ein geschickter Xylograph eine Zeile eingeschnitten und den Grund ausgehoben hat, hat der Goldschmied sechs Zeilen mit dem Punzen eingeschlagen und die Stempel bleiben frisch, wenn sie auch tausendmal benutzt werden.

sich nährten. Es ist ihm auch zuzutrauen, daß er alle ihn nicht ganz befriedigenden Versuche gleich vernichtet habe.
Nachdem Gutenberg soweit war, daß er nicht nur Typen herstellen konnte, sondern auch sich selbst und die ersten Hilfskräfte im Setzen und Drucken genügend ausgebildet hatte, konnte er seinem innern Triebe folgen und an die Vervollkommnung des gewissen Besitzes denken. Jetzt erst dürften ihm die Gedanken gekommen sein, deren Verkörperung in dem „Gutenbergischen System" vorliegt und die die Bibliographen als Vorbedingung voraussetzen, weil sich die Spuren des Systems eben in allen Erstlingsdrucken finden. Aber selbst dem Genie des Erfinders ist nicht zuzutrauen, das System theoretisch ausgeklügelt zu haben. Es muß nach und nach erwachsen sein. Seine Anfänge zeigen die unerklärlichen Merkwürdigkeiten des Missale speciale. Hier sah er, was ihm bei den losen Probezeilen nicht aufgefallen war, daß es nicht genüge, daß er für ſi eine Ligatur geschnitten habe bei der der i-Punkt wegblieb, damit die Fahne des ſ sich gut entwickeln konnte, sondern daß auch die rechtshin ausladenden Vorsprünge anderer Buchstaben die nachfolgenden Mittelbuchstaben zu weit abhielten. Namentlich machte das so häufige i immer Schwierigkeiten. Um den Druck nicht zu unterbrechen, schnitt er kurzweg einer Anzahl von i-Typen den Kopf ab. Das half, aber das übele Aussehen bestimmte ihn, für weitere Drucke auf ein Mittel zu denken, denselben Zweck auf geschmackvollere Weise zu erreichen. So kam er auf das System der spitzköpfigen Minuskeln, zu dem ihm die großen gezeichneten, gegossenen oder gemeißelten Inschriften Fingerzeige boten. Das auffallende eckige r des Missale paßt zu der eckigen und schmalen Schrift tatsächlich besser, als die übliche gerundete Form ‹siehe oben S. 76›. Gutenberg hatte es wohl mit den andern Buchstaben in einem Zuge geschaffen, dann aber als zu ungewöhnlich aufgegeben, so daß es eben nur im Missale, in seinen spätern Schriften aber nicht mehr vorkommt. Anders steht es mit den nur im Missale fehlenden Überhängen. In Hupp 3, S. 100 habe ich deren technische Herstellung besprochen und dazu bemerkt, diese spielende Lösung gehöre nicht zu den Sachen, die sich ergrübeln ließen; nur der Anblick einer infolge mangelhaft eingepaßter Matrize zufällig mißlungenen Type werde bei dem Erfinder den Gedanken einer praktischen

Ausnützung des Ungefährs geweckt haben. Auch das muß erst nach der Fertigstellung des Missale geschehen sein, sonst wäre dessen Ausnahmestellung gar nicht zu erklären.
Das Missale speciale ist seitenweise gedruckt. Satz und Druck sind nicht von einer Hand ausgeführt worden. In Hupp 2, S. 10 wurde nachgewiesen, daß dabei ein Meister und zwei Gehülfen tätig waren. Der Canon und ein paar Abschnitte sind vom Meister gesetzt und wohl auch gedruckt worden, denn deren Druck ist höchst sauber und tief schwarz, während der Druck der Gehülfen, deren Arbeit durch Setzereigentümlichkeiten leicht zu unterscheiden ist, ganz ungleich, oft mit Farbe übersättigt, meist aber so grau ist, daß das Rosenthalsche Exemplar fast Seite um Seite, die andern Exemplare wenigstens stellenweise mit Tinte und Feder nachgebessert worden sind. Collijn hat darüber im Gutenberg-Jahrbuch 1926 S. 41 geschrieben und dazu auf S. 42 ein Blatt aus dem Exemplar von Romont wiedergegeben. In geringerm Grade kommen derartige Ausbesserungen des Druckes auch bei andern Frühdrucken, selbst im astronomischen Kalender für 1448, vor. Man darf daher annehmen, daß sie in den Druckereien selbst ausgeführt wurden.
Höchst merkwürdig ist der Rotdruck in den Missalien behandelt. Es wird dem heutigen Drucker schwer verständlich sein, daß in ein und demselben Buche das Rot in zwei verschiedenen Techniken eingedruckt worden ist, einmal gleichzeitig mit dem Schwarz und daneben in einem zweiten besonderen Drucke, nachdem das Schwarz schon abgezogen war*. In Hupp 2, S. 17–27 wurde der Rotdruck eingehend und mit Beigabe mehrerer farbigen Abbildungen besprochen, weil er mit dazu beitrug, das oben erwähnte zweite Exemplar, das Missale abbreviatum zu erklären. Es stellte sich nämlich heraus, daß dessen acht Lagen, von einer kleinen Ausnahme abgesehen, nur einmaligen Druck von Rot und Schwarz aufweisen, und die gleichen Lagen im Missale speciale ebenso gedruckt sind, während dessen weitere Lagen nur Doppeldruck zeigen. Letzterer ist selten gelungen, fast stets steht er weit über oder unter der Zeile; ja Collijn führt aus dem Züricher Exemplar Seiten an, auf

*In mehrtägiger emsiger Arbeit hat Zedler alle hier angegebenen typographischen Merkwürdigkeiten am Rosenthalschen Exemplare untersucht, als richtig befunden und bestätigt. Nur über ihre Erklärung gehen die Meinungen auseinander.

denen er ganz vergessen wurde. ℭ Man hat eingeworfen, aus dem Umstande, daß nur ganz wenige Exemplare der 42zeiligen Bibel einige Überschriftzeilen in roter Farbe aufwiesen, während diese bei den meisten weggeblieben seien, wäre zu schließen, daß der Rotdruck Gutenberg unüberwindliche Schwierigkeiten gemacht hätte, also könne das Missale mit seinem vielen Rot doch nicht von ihm gedruckt sein. Der Schluß stimmt nicht. Jene Zeilen in der Bibel sind sehr klar und scharf gedruckt, stehen aber manchmal etwas schief. Sie sind also in einem zweiten Pressegang gedruckt, nachdem der Schwarzdruck vollendet war. Sie waren nur ein Versuch zu weiterer Ausschmückung, den Gutenberg alsbald aufgab, als er bemerkte wie umständlich es war, die großen saubern Bogen nochmals unter die Presse zu bringen und bedachte, welche Folgen es hätte, wenn dabei einer verdorben würde, was natürlich sehr leicht geschehen konnte. Die Bibel bedurfte ja auch keines Rotdrucks, während die handschriftlichen wie die gedruckten liturgischen Bücher in alter wie neuer Zeit ein reichliches Rot erforderten. Das Missale hat auf fast jeder Seite mehrere Rubren. Bei der in diesem Druck weit über unsere Begriffe getriebenen Raumausnutzung wären ohne dieses Unterscheidungszeichen manche Zeilen kaum zu entziffern gewesen ‹s. Hupp 1, S. 8›. Die zwei Arten von Rotdruck in einem Buche, von denen doch keine befriedigend ausgefallen ist, hatte ich mit unter die Belege gerechnet, daß das Missale von Anfängern gedruckt worden wäre. Haebler ist anderer Ansicht; er schreibt: „Seine Rotdruckmethoden beweisen, daß der Drucker auch darin kein Neuling war, denn er wendet mehrere, auch sonst nachweisbare Arten des Rotdrucks an, wenn auch mangelhaft und unsicher“‹!›.

Auch den regelmäßigen Zeilenschluß des Missale glaubte man gegen die Frühzeit geltend machen zu müssen. Als wenn es einer Erfindung bedurft hätte, um die Zeilen ordentlich auszuschließen! Als ob dazu etwas anderes gehörte, als Ordnungssinn und Zeit! Ist doch gerade das eine auffallende Erscheinung, daß die sichersten Gutenbergdrucke, die 42zeilige Bibel und der 30zeilige Ablaßbrief einen sehr guten, alle Drucke der „Urtype“, namentlich der 31zeilige Ablaßbrief und die Türkenmahnung, einen sehr schlechten Zeilenschluß zeigen. Auch im Missale kommen manche Seiten mit unordentlich endenden Zeilen vor,

wenn auch nicht so auffallend wie im Canon missae von 1458, den Fust und Schöffer mit dem von Gutenberg gewonnenen Material druckten und bei dem die erste Seite einen regelmäßigen, alle folgenden einen unregelmäßigen Zeilenschluß aufweisen. Weiteres über den Zeilenschluß siehe Hupp 2, S. 56. Eine Merkwürdigkeit, auf die schon früher hingewiesen wurde, ist durch Collijns Fund des vierten Missale-Exemplars noch gesteigert worden. Als ich in Hupp 3, S. 136 Nachricht vom Funde des dritten, aus Romont stammenden Stückes geben konnte, setzte ich hinzu: „Ist es nun nicht überaus beachtenswert, daß die drei einzigen Exemplare, die wir vom ältesten Meßbuchdrucke kennen, alle drei unter sich Satzverschiedenheiten aufweisen!" Nun taucht ein viertes Stück auf und auch das zeigt wieder andere Abweichungen! Man lese darüber Collijns eingehende Darstellung a. a. O., S. 36–40, die mit den Worten schließt, daß die Offizin, aus der die Missalien hervorgegangen seien: „über geringe Hilfsmittel und wenig geübte Arbeitskräfte verfügt habe". Dann schließt Collijn an: „Daß die Missalien so spät wie in den 1480er Jahren gedruckt sein sollten, scheint mir daher nicht mit den hier angeführten Tatsachen oder mit dem typographischen Habitus der Drucke im übrigen zusammenzustimmen".

Die Bibliographen, die den wundervollen Druck der Bibel vor Augen haben, denen auch der astronomische Kalender für 1448 wieder einen so schönen Druck gebracht hat, wollen nicht glauben, daß auch ein Gutenberg einmal ein Neuling gewesen, daß auch er an Proben, an vielen mißlungenen Proben, lernen mußte, und daß auch seine Leute, die sich später beim Bibeldruck als so geschickt bewährten, nur durch Proben herangebildet werden konnten. Wie der Techniker sich nicht vorstellen kann, daß das Missale mit all seinen Eigentümlichkeiten nach dem Druck des Psalters von 1457 und neben dessen noch Jahrzehntelang unverändert gebrauchten Typenzustande habe entstehen können, so kann er sich umgekehrt keine unzweideutiger redende Urkunde über den Werdegang dieses vollendeten Meisterwerkes der Typographie denken, als eben das Missale speciale. Es ist geradezu eine Mustersammlung der verschiedensten Proben und Versuche aus der Frühzeit des Buchdrucks.

Mit dem Missaledruck war die praktische Bedeutung der Kunst „ohne

Feder zu schreiben" erwiesen. Aber den Meister konnte dieser Beweis nicht befriedigen. Das Buch macht den Eindruck, als habe er, nachdem er selbst einen Teil davon gesetzt und abgedruckt hatte, die Fertigstellung seinen Leuten überlassen. Vermutlich hatte er sich, wenn nicht schon vorher, so doch während des Druckes ein weit höheres Ziel gesteckt: den üppigen Druck des Psalteriums. Dem Rechner Fust konnte schwerlich der Gedanke kommen, ein Werk zu unternehmen, das gewaltige Aufwendungen erforderte und nur einen sehr kleinen Absatz voraussehen ließ. Der junge Schöffer dürfte aber weder die Mittel noch die Neigung zu einem so reichgeschmückten Werke mitgebracht haben. Hat er doch, als er sich zum großen Geschäftsmann entwickelte, bis in die neunziger Jahre hinein sozusagen nichts für Buchschmuck aufgewendet. Ist auch kein Beleg dafür zu erbringen, so ist es doch auch nicht unwahrscheinlich, daß Gutenberg sich schon beim Schneiden seiner ersten Stempel mit dem Gedanken beschäftigt habe, wie wohl die zierlichen mehrfarbigen Initialen, an die er den Illuministen stundenlang hinpinseln sah, mit einem Druck in größter Sauberkeit auf das Pergament gebracht werden könnten.

Die Vermutung, der Erfinder habe sich schon sehr früh, schon gleich nach den ersten gelungenen Guß- und Druckproben mit den mechanischen und künstlerischen Fragen befaßt, die wir erst so spät, erst im Psalter von 1457 in so hervorragender Weise gelöst sehen, findet eine Stütze in der richtigen Auslegung des Helmaspergerschen Notarsinstruments. Die allgemeine Annahme, der Druckapparat der 42zeiligen Bibel sei das Pfand gewesen, das Fust sich für sein Darlehn von 1600 Gulden nebst Zinsen ausbedang, ist nämlich irrig! Durch sorgfältige Berechnung der Arbeitszeit, des Materials, der Löhne und des Hauszinses konnte ich in Hupp 3, S. 110–133 nachweisen, daß alles, was zu dem Drucke der Bibel benötigt wurde, selbst bei Zugrundelegung der größten bisher angenommenen Auflagehöhe, mit weniger als der Hälfte dieser Summe aufs reichlichste beschafft werden konnte. Damit ist der besonders von Schorbach scharf betonte Hinweis, daß es sich bei Fusts zweimaliger Zahlung von je achthundert Gulden um zwei ganz verschiedene Geschäfte handle, auch rechnerisch belegt. In der einzigen Quelle, dem Helmaspergerschen Notarsakt, ist das dadurch angedeutet, daß bei der

ersten Zahlung bemerkt wird, Gutenberg solle damit sein Werk zu seinem Nutzen vollbringen, es gehe Fust nichts an, ob das mehr oder weniger koste, er berechne 6 Prozent Zinsen, und als Pfand diene das Werkzeug, also das von Gutenberg geschaffene Druckgerät. Gutenberg reichte jedoch mit der Summe von achthundert Gulden nicht und brachte auch vor, daß er sie nicht ganz und nicht auf einmal erhalten habe. Man erwartet nun zu hören, daß Fust ihm eine Nachzahlung gemacht hätte. Statt dessen erfahren wir, daß dieser noch einmal dieselbe hohe Summe von achthundert Gulden einzahlte, diesmal aber unter völlig verschiedenen Bedingungen. Von dem Werke zu Gutenbergs Nutzen ist nicht mehr die Rede, sondern von einem Werk der Bücher zu gemeinsamen Nutzen. Es kann kein Zweifel sein, daß das der Bibeldruck war. Ebensowenig ist aber zu bezweifeln, daß dies gemeinsame Werk nicht das Pfand für die ersten achthundert Gulden gewesen sein kann, sondern daß vielmehr das Werk Gutenbergs das Pfand blieb, wie es ja schriftlich vereinbart war. Da wir nun kein anderes Werk Gutenbergs kennen, das eine so gewaltige Arbeitszeit und Summe verschlungen haben könnte*, so kann nur der Typenschatz des Psalteriums als Pfand gemeint sein. Ist doch auch bis heute schwerlich wieder ein rein typographischer Druck geschaffen worden, für den ein so üppiger Typenstand geschnitten worden wäre, wie für dieses liturgische Buch, während Schnitt und Guß der einfachen Bibeltype kaum ein Zehntel des dazu benötigten Zeitaufwandes erfordert haben kann. – Aus den von Fust beanspruch-

*An die Type der 36zeiligen Bibel ist hierbei gar nicht zu denken; auch dann nicht, wenn man alle typologischen Einwände beiseite läßt. Einmal ist die Anzahl ihrer Schriftzeichen geringer als die der 42zeiligen Bibel. Dann aber sind bei meiner Berechnung der Kosten der letztern für den Schnitt der Stempel, das Schlagen der Matrizen und den Guß zusammen nur 77 Gulden angesetzt. Alles andere kommt nur auf die Herstellungskosten des Druckes selbst, darunter allein 358 Gulden für Pergament und Papier. Da aber die ersten 800 Gulden zur Vollendung des Werkes gegeben wurden und Gutenberg ja von der noch zu leistenden Zahlung der Druckkosten spricht, kann es sich hierbei nur um das Werkzeug, nicht um den Druck handeln. Wäre es anders, hätte die einfache Type den Preis von hunderten von Gulden, dann müßten die Früh- und Wanderdrucker ja recht wohlhabende Leute gewesen sein. Mit 77 Gulden ist die Bibeltype hoch eingeschätzt, wie ein Vergleich mit den von Haebler a. a. O. mitgeteilten Typenverkäufen im 15. Jhdt. zeigt.

ten Zinsen hat man für die erste Zahlung den Herbst 1449 oder den Anfang 1450, für die zweite etwa das Jahr 1452 errechnet. Wenn aber Fust 1450 die große Summe von achthundert Gulden lediglich auf das Pfand von Gutenbergs Arbeit wagte, dann muß diese Arbeit fraglos schon soweit vorgeschritten gewesen sein, daß man einen Überblick darüber gewinnen konnte. Damit wird aber eine beträchtliche Vorarbeit vorausgesetzt und das eben stützt die Vermutung, der Meister habe schon nach den ersten glücklichen Versuchen an den Psalter gedacht. Als nun die Summe, für die man einige Häuser, oder mehr als hundert fette Ochsen kaufen konnte, immer noch nicht zur Vollendung von Gutenbergs Werk hinreichte, mag der Geldmann ängstlich geworden sein und könnte dem Meister vorgerechnet haben, daß auch im günstigsten Falle mit dem Verkauf der wenig benötigten Psalterien solche Summen unmöglich wieder hereinzubringen wären. Wenn er ihm dann eine Rechnung aufstellte ähnlich der, die ich in Hupp 3, S. 131 aufgestellt habe und ihm damit bewies, daß man mit dem Aufwande von siebenhundertachtundvierzig Gulden in längstens zwei Jahren eine Bibel, ein doch einen weit größern und sicherern Absatz versprechendes Buch, in achtzig Papier- und zwanzig Pergamentexemplaren in Händen haben könne, wenn Fust ihm dann einen Bibeldruck als gemeinschaftliches Unternehmen zu beiderseitigem Vorteil vorschlug und sich erbot, unter dieser Bedingung nochmals achthundert Gulden einzulegen, konnte sich der Erfinder dann besinnen ein Angebot anzunehmen, das ihm greifbar die Wahrscheinlichkeit vor Augen stellte, in kurzer Zeit nicht nur seine Schulden los zu werden, sondern sich dazu noch eine Einnahme zu sichern, die ihm gestattete seine schönen Pläne zu verwirklichen! – Freilich: davon sagt unsere Quelle kein Wort! Das wäre aber von einem aus dem Zusammenhang gerissenen einzelnen gerichtlichen Aktenstück auch nicht zu verlangen. Sagt sie uns doch auch kein Wort über die Ursache des Zerwürfnisses zwischen dem Erfinder und dem Kaufmann. Wir erfahren nur, daß das Gericht Fust einen Eid auferlegte, daß er das Geld anderweitig aufgenommen und selbst habe verzinsen müssen, daß er den Eid leistete und sehen, – daß er später im Besitz des Typenschatzes des Psalteriums sowohl als der Type der 42zeiligen Bibel ist. Johann Fust hatte mit Zins und Zinseszins die Summe von 2026 Gulden

eingeklagt. Wie kann man glauben, er habe sich dann mit dem Druckapparat der 42zeiligen Bibel zufrieden gegeben, die laut zahlenmäßigem Nachweis mit Stempelschnitt, Typenguß, mit Pressen, Pergament, Papier und Arbeitslohn nur 750 Gulden kostete!!

Als Anlaß des Streites möchte ich ein Mißverständnis vermuten. Der Helmaspergersche Akt enthält folgende befremdliche Äußerung Gutenbergs: Entgegen der schriftlichen Abmachung über die Verzinsung der ersten 800 Gulden mit 6 vom 100, habe Fust ihm mündlich zugesagt, keine Zinsen zu nehmen und sich verpflichtet, zudem noch jährlich 300 Gulden für Lebensunterhalt zu zahlen, sowie den Gesindelohn, Hauszins, Pergament, Papier und Farbe auszulegen. Von dieser sehr schweren Verpflichtung steht nicht nur nichts in der schriftlichen Vereinbarung über die erste Summe, sie geht auch nicht wohl zusammen mit Gutenbergs unmittelbar anschließender Aussage: Würden sie fürder nicht einig, so solle er Fust die 800 Gulden zurückgeben, dann sei sein Pfand frei. Irgend eine Äußerung Fusts auf diesen Anspruch enthält der notarielle Akt nicht, es ist überhaupt nicht mehr die Rede davon. Für die erste Abmachung ist die Forderung an sich unwahrscheinlich; möglich wäre, daß Fust gelegentlich des zweiten, gemeinsamen Geschäfts etwas derartiges geäußert und Gutenberg es auf das erste bezogen hätte. War das der Fall und bestand der Meister auf dem vermeintlichen Anspruch, dann war der Rechtsstreit die natürliche Folge.

Die große Zahlung Fusts ermöglichte es dem Erfinder, alle die Erfahrungen die er beim Missaledruck gemacht hatte, nun auszunützen. Die wichtigste dürfte die gewesen sein, daß reines Blei zu weich für Typen war. Bei der doch gewiß recht kleinen Auflage des Missale zeigt sich schon ganz dieselbe Erscheinung, die die soviel umfangreichere 36zeilige Bibel aufweist, bei der nämlich die abgenutzte Type vom Schluß des ersten Bandes so von der frisch gegossenen des zweiten Bandes absticht, daß ein Nichtfachmann kaum glaubt, daß beide aus denselben Matrizen gegossen seien. ‹vergl. die Lichtdrucke bei Dziatzko, Sammlung bibliothekswissenschaftlicher Arbeiten, IV. 1890, Taf. IV›. Bei dem Neuguß für das Psalterium bleibt dagegen die Missaletype nicht nur diesen ganzen Druck hindurch gut, sondern auch die folgenden Auflagen zeigen sie so, was auf eine bessere Metallegierung schließen läßt.

Daß aber gut erhaltene Typen vom Missaledruck auch noch zum Psalterdruck hinübergenommen wurden, dafür spricht nicht nur das vereinzelte Vorkommen ebenso zugestutzter Typen in diesem, sondern besonders das große M, das in den späteren Psalterausgaben stets mit einem Punkte in der Mitte erscheint, der ihm im Missale fehlt. Das Verhältnis ist nun so: Psalter von 1547: elf M ohne, neun mit Punkt; Psalter von 1459: fünf M ohne, achtzehn M mit Punkt; Psalter von 1490 und von 1502 alle M mit Punkt. Also noch bei der zweiten Psalterausgabe wurden Typen des ersten Gusses mit verwendet. Daß im Darmstädter Exemplar des Psalters die Abschnitte, die sonst mit der kleinen Psaltertype gedruckt sind, meist handschriftlich eingetragen wurden, ändert an diesem Befunde nichts ‹vergl. Hupp 3, S. 62›. Nach Vollendung des Missale dürfte die erste Arbeit des Meisters darin bestanden haben, die alte Type durch die spitzköpfigen Minuskeln und die oben genannten, ihr fehlenden Buchstaben und Zeichen zu vervollständigen. Dann folgten wohl Schnitt und Guß der großen Psaltertype und der Unzialen. Die Hauptaufgabe war aber natürlich der Metallschnitt der Stöcke der zusammengesetzten Initialen. Hat Zedler mit seiner Annahme recht, Gutenberg habe zuerst ein reich ausgestattetes Missale geplant, oder wie ist es sonst zu verstehen, daß der von Fust und Schöffer 1458 mit dem Material des Psalters gedruckte Canon der Bodleiana ein großes T und einen Doppelbuchstaben UD ‹vere dignum› enthält, die im Psalter nicht gebraucht wurden, die aber von Gutenberg gleichzeitig mit den Psalterinitialen geschnitten worden sind und die mit diesen in Fusts Händen gekommen sind!!

Noch ein Wort über die Eigenhändigkeit. Oben wurde bemerkt, es lasse sich kein Beleg dafür beibringen, daß Gutenberg seine Stempel selbst geschnitten habe. Die Nachricht von den hundert Gulden, die der Goldschmied Hanns Dünne seit 1436 an dem verdient habe, was zum drucken gehört, scheint eher dagegen zu sprechen. Wäre die alte Bezeichnung Gutenbergs als aurifaber oder Goldschmied wörtlich zu nehmen, dann wäre an seiner bezüglichen Fertigkeit nicht zu zweifeln, denn in vielen Städten wurde damals als eins der drei Meisterstücke der Schnitt eines Insiegels mit Schild und Helm gefordert. Aber auch ohne urkundlichen Beleg ist als gewiß anzunehmen, daß nur der die Buchdruckerkunst zu

erfinden imstande war, der mit Metall vertraut war und mit dem Handwerkszeug umzugehen wußte, so daß er das, dessen er zunächst benötigte, selbst anfertigen konnte. Auch Zedler nimmt an, die Tatsache, daß die großen Buchstaben der beiden Bibeltypen: „durchaus von einander abweichen, beruht wohl eben darauf, daß für die Urtype bei den großen Buchstaben Gutenberg dem Goldschmied mit dem Schnitt auch ihre Zeichnung überlassen hatte, während er später bei der Schöpfung der 42zeiligen Bibeltype Zeichnung und Schnitt der ganzen Schrift selbst in die Hand nahm" ‹Von Coster zu Gutenberg. S. 173›. In seiner: Neueren Gutenbergforschung schreibt Zedler, Gutenberg habe die Stempel für den Ablaßbrief und das Catholicon selbst in Messing geschnitten, aber: „Gutenberg war das Gravieren in Metall nicht gewöhnt" und so fiel der Schnitt nicht sehr gut aus. Konrad Haebler hat mehrere Buchdrucker des 15. Jhdts. urkundlich nachgewiesen, die nicht nur ihre Schriftstempel selbst schnitten, sondern auch das Gießinstrument fertigten und ihre Typen selbst gossen. Diese Geschicklichkeit erklärt mit die rasche Verbreitung der Kunst. Hat aber der Meister das Material des Psalters selbst geschnitten, was brauchen wir dann noch Fragezeichen hinter die Jahre zu setzen!

Der unbefangenste der neueren Forscher, Collijn, schreibt im Gutenberg-Jahrbuch 1926, S. 45: „Meinerseits glaube ich also nicht, daß die Frage nach der Stellung des Missale speciale innerhalb der Geschichte des ältesten Buchdruckes nur auf typographisch-technische Gründe hin entschieden werden kann". Warum denn: „nur"! Nur auf bibliographischem Wege wird sie schwerlich entschieden werden. Das ist aus dem Umstande zu folgern, daß die bedeutendsten deutschen und französischen Bibliographen seit mehr als dreißig Jahren nicht darüber einig geworden sind, ob das Buch vor „1450"–so Abbé Misset–, oder „um 1480"–so Haebler–entstanden ist. Allerdings geht die alleinstehende Datierung Haeblers nur vom sachlichen Inhalte des Buches aus. Herr Haebler schreibt: „Solche Specialia ‹abgekürzte Missalien› konnten natürlich erst dann hergestellt werden, als schon eine größere Anzahl Diözesan-Missalia im Druck vorlagen, aus denen die übeinstimmenden Offizien ausgelesen werden konnten". Einer der hervorragendsten Liturgiker, Prof. P. Clemens Blume, widerlegte diesen Satz mit dem Nach-

weise, daß für die gekürzten Meßbücher nicht nur kein gedrucktes, sondern nicht einmal ein geschriebnes Voll-Missale vorzuliegen brauchte, weil das Missale Romanum erst im 16. Jahrhundert aus vorher getrennten Teilen, namentlich dem, seit dem 13. Jahrhundert allgemeiner gebrauchten, aber auch selbst allmählich aus kleinen, bestimmte Partien umfassenden Büchern erwachsenen Missale plenarium, zusammengestellt worden sei. Dann weist P. Blume eine Reihe teils durch gleichzeitige Überschrift ausdrücklich als Missale speciale gekennzeichnete handschriftliche Meßbücher des 14. und 15. Jahrhunderts nach und schließt mit den Worten, es wolle ihm scheinen, als wenn der geringere Umfang eines Speciale reizen mußte, die junge Kunst zuerst an einem solchen minder kostspieligen Meßbuche zu versuchen ‹vergl. Hupp 3, S. 9 und 10›.

Auch sprechen die Wasserzeichen ‹Abb. Hupp 1, S. 4› der Einband ‹Abb. Hupp 2, S. 2› und das Canonbild ‹ebenda S. 46› ebensowenig wie der liturgische Inhalt gegen die größere Wahrscheinlichkeit, daß Type und Druck gleichzeitig seien. Aber immerhin besteht, wie oben bemerkt wurde, die Möglichkeit, daß das Missale mit der ältesten Type erst später gedruckt worden sei. In dieser rein bibliographischen Frage steht dem Techniker keine Meinungsäußerung zu. Ich kann nur berichten, daß Zedler nach eingehender Überprüfung die Angabe Abbé Missets bestätigt hat, dies Meßbuch sei für das zur Mainzer Kirchenprovinz gehörige Bistum Konstanz bestimmt gewesen; da es aber das Fest der Praesentatio Mariae nicht enthalte, das Erzbischof Adolf von Nassau durch eine Verordnung vom 30. August 1468 sowohl in der Erzdiözese, als in den Suffraganbistümern einführte, so zwinge das dazu: „das Jahr 1468 als äußerste Zeitgrenze für den Druck des Missale anzuerkennen“ ‹Zedler Zentralbl. für Bibliothekswesen, 1903 Seite 16›. Ferner habe ich zu berichten, daß von den Bibliographen seit über dreißig Jahren noch nicht ein einziger bestimmter Grund gegen die Gleichzeitigkeit von Type und Druck geltend gemacht werden konnte. Man hat offenbar nichts anderes einzuwenden, als daß das Missale im allgemeinen einen anderen Eindruck macht, als Bibel und Psalter machen. Das kann ja aber gar nicht anders sein. Hätte der Erfinder des Buchdrucks von vornherein mit den Feinheiten arbeiten können, die diese Werke zeigen, wofür hätte es der Pro-

ben bedurft! Anders als durch Proben ist aber noch keiner Meister geworden. Jeder Kundige kann bestätigen, daß es mehr als unwahrscheinlich sei, daß man für einen Prachtdruck zwei Schriftgrade mit ihren Versalien, dazu noch Unzialen und mehrfarbige Initialen schneide und dann primavista drucke, ohne vorher auch nur mit einer dieser Typen einen kleinern Versuchsdruck auszuführen. Auch darüber sind die Liturgiker noch nicht einig, ob das Meßbuch von einem Geistlichen, oder von einem Laien gedruckt ist. Abbé Misset „eine Autorität ersten Ranges in liturgischen Dingen" ‹Zedler› verneint den Geistlichen, weil er: nirgend so viele Fehler, unverständliche und verstümmelte Sätze und Auslassungen gefunden habe, als in diesem Missale. Andere dagegen stehen auf dem Standpunkte, es müsse von einem Geistlichen oder unter dessen Beihilfe entstanden sein. Ähnlich ist es mit dem vermeintlichen Drucker und Druckort. Während Haebler keinen Druckort nennt und erklärt: Es sei durchaus müßig, das Missale mit einem bestimmten Drucker in Verbindung zu bringen, weiß Zedler deren gleich zwei. Zuerst ließ er es in Beromünster vom Domherrn Helyas von Laufen drucken, der die Typen von dem in Gutenbergs Werkstatt tätig gewesenen Ulrich Gering erhalten haben sollte. Später erklärt Zedler, das Buch sei: Fraglos ein Baseler Druck und „unstreitig der älteste Baseler Druck, den wir kennen", hergestellt mit den „unfertigen" Typen, die viele Jahre lang in Gutenbergs Werkstatt gelegen hatten und die dann Berthold Ruppel von Hanau, der erste Drucker Basels, erworben hatte.*

Wir sehen: „nur" auf bibliographischem Wege kommen wir nicht weit. Die einzigen sichern Wegweiser in dieser verwickelten Sache bleiben

*Der Strohhalm, den Zedler hier als Mastbaum benutzt, ist einzig und allein der von Binz geführte Nachweis, daß alle vier Exemplare des Missale speciale in Basel gebunden worden sind. Da Kleinbasel zum Bistum Konstanz und damit zum Erzbistum Mainz gehörte, braucht man nur anzunehmen, sie seien ungebunden verschickt worden, was bei dem damaligen Bücherversande in Fässern das wahrscheinliche ist. Falls jemand nachwiese, daß die ersten gedruckten liturgischen Bücher der Kirchen zu Trier, Köln, Salzburg, Toul, Glasgow usw. in diesen Städten auch gebunden wurden und daraus nun schließen wollte, sie seien auch dorten gedruckt, so würde zweifellos Binz gleich mit dem Nachweise zur Hand sein, daß das irrig sei, daß vielmehr alle Ruppels Nachbar Michael Wenßler in Basel gedruckt habe. Der Basler Einband spricht also keine Silbe für einen Basler Druck.

die typographischen Merkmale. Nur mit ihrer Hilfe konnte hier aus dem Phantom, das in Straßburg jahrelang mit Letterchen, Aufguß, Holztypen und Formsand herumhantiert und dann Gott dankt, daß die Buchdruckerkunst in Mainz erfunden worden sei, das zehn Jahre lang über der Handgießform brütet, das eine Type schneidet und sie dann nicht benutzt– ein unermüdlicher Erfinder gezeichnet werden, dem wenigstens die Techniker Hand und Fuß nicht absprechen werden.
In seinem Buche: „Von Coster zu Gutenberg" hat Zedler auf Seite 192 geschrieben: „In dem Missale speciale wird außer dem unbelehrbaren Otto Hupp kein Berufener den ältesten größeren Gutenbergdruck mehr sehen wollen". Ich kann nicht widersprechen, glaube aber, daß der Zweifler an der „naturgemäß verlaufenden Entwicklung" mehr werden, nachdem jetzt nicht mit anscheinend bloß dem Fachmann verständlichen Einzelheiten, sondern mit Zahlen, die jeder nachprüfen kann, der Beweis erbracht ist, daß das Pfand Fusts nicht die Type einer Bibel, sondern die Psaltertype gewesen ist. Damit wird die oben geäußerte Überzeugung, die erste Type Gutenbergs sei die im Missale speciale gebrauchte Vorstufe der sonst erst für 1457 nachzuweisenden kleinern Psaltertype gewesen, nicht mehr anstößig erscheinen.

LA TECHNIQUE DE CERTAINS INCUNABLES ILLUSTRES. TIRAGE SEPARE DES GRAVURES ET DU TEXTE. FIGURES EN LAMELLES METALLIQUES

Par Auguste Vincent

L'ATTENTION ne s'est peut-être pas portée suffisamment jusqu'ici sur la technique des incunables illustrés, si bien étudiés au point de vue artistique. Ces incunables présentent des particularités curieuses qui ont souvent échappé aux bibliographes.

Il y a trois ans, M. W. L. Schreiber a tranché la question de savoir si la hauteur des caractères typographiques avait été déterminée par celle des bois gravés; il a établi que c'est l'inverse qui est vrai.* Il est parti de l'examen du premier livre typographique illustré de bois tirés en noir: l'Edelstein d'Ulrich Boner, Bamberg, Albert Pfister, 14 févr. 1461, et de la traduction allemande de Jacques de Voragine ‹Winterteil›, Augsbourg, Gunther Zainer, 25 oct. 1471. Dans ces deux ouvrages, texte et illustrations ont été imprimés séparément; les deux imprimeurs ont par la suite réussi à tirer texte et gravures en une fois: Pfister, dans sa seconde édition de l'Edelstein, sans date; Zainer, dans la Sommerteil de Voragine, achevée six mois après la Winterteil, le 27 avril 1472. Il est évident que l'un et l'autre ont ramené la hauteur des bois à celle du caractère typographique ‹des indices permettent à M. Schreiber de croire que pour l'Edelstein tout au moins, la hauteur des bois a été diminuée›.

Nous voudrions attirer l'attention ici sur quatre autres incunables où certains bois, sinon tous, ont été tirés séparément.

Il y en a d'abord deux où il ne s'agit que d'une bordure ornementeé encadrant la première page; cette bordure tombant en dehors de la justification normale, n'a probablement pu être tirée à la presse.

Le premier est le Belial de Jacques de Theramo en version allemande, publié à Augsbourg par Zainer le 26 juin 1472 ‹Cop. III, 5805; Pr. 1530›; dans l'exemplaire de la Bibliothèque royale de Belgique ‹coté B. 6›, la bordure d'entrelacs ornant, à la première page, les marges de haut et de gauche, est inclinée vers le texte, et broche sur les 19 premières lignes

*Das erste Zusammenwirken von Bild- und Typendruck ‹Gutenberg Festschrift.. 1925. Herausgegeben von A. Ruppel, Mainz, Gutenberg Gesellschaft, p. 164-166.›

‹de 3mm sur la première›; au contraire, elle touche seulement les premières lignes dans l'exemplaire de Berlin reproduit GfT XI, 1917, 867. Les nombreuses gravures de cet ouvrage paraissent bien avoir été tirées en même temps que le texte. Le deuxième cas est celui du Coriolanus Cepio, Petri Mocenici gesta, Venise, B. Pictor, E. Ratdolt et P. Loslein, 1477 ‹HC. *4849; Pell. 3474; Pr. 4369›; la bordure de la première page n'est pas imprimée en même temps que le texte, puisque, si dans Essling, Les livres à figures vénitiens, I, 1907, p. 243, la signature a2 est nettement séparée de la bordure, elle est en partie recouverte par elle dans la pl. V de Redgrave, Erhard Ratdolt, 1894, ainsi que dans la pl. 50 du Cat. of manuscripts and early printed books... J. Pierpont Morgan, II, 1907.

Viennent ensuite deux incunables belges pourvus d'illustrations, l'Ovide moralisé, imprimé à Bruges en 1484 par Colard Mansion, et l'Imago mundi de Pierre d'Ailly, impression non datée de Jean de Westphalie à Louvain. L'Ovide moralisé est la dernière production de Mansion ‹Bruges, mai 1484, gr. in-f°, à 2 col.; H. 12164; CA. 1348; Pr. 9324›. Cet ouvrage monumental est orné de nombreuses gravures, dont certaines n'ont que la largeur d'une colonne. Dans l'exemplaire de la Bibliothèque royale de Belgique ‹coté C. 367›, trois de ces gravures offrent des particularités prouvant qu'elles n'ont pas été tirées avec le texte: 1°. Jupiter, f. 6v, col. 2 haut; la gravure est placée un peu obliquement; le dernier mot de la ligne 1 ‹sous la gravure› est saturne: le haut de l's ‹long› et du t brochent sur le bord inférieur du bois; 2°. Vénus, f 13v, col 1; à la ligne 2 ‹au-dessus de la gravure›, l's de salut mord sur l'encadrement par le bas de sa haste; le texte est visiblement tiré après la figure; 3°. Mercure, f. 15v, col. 1, en haut; dans la ligne 1 ‹sous la gravure›, le haut des lettres O et l de Our ce que les mord sur l'encadrement; il est visible que le texte a été imprimé en second lieu. On remarque aussi que le bois représentant Diane, f. 19v, col. 1, bas, est incliné ‹le haut sort à gauche, dans la marge intérieure›. Dans l'ensemble, les figures ont donné une impression moins accusée que le texte; elles ne sont probablement pas tirées à la presse.*

*L'impression successive des figures et du texte de l'Ovide de 1484 n'est pas signalée dans les deux ouvrages récents consacrés à Mansion: De houtsneden van Mansion's Ovide moralisé, Bruges, 1484. Met een toelichting door M. D. Henkel. Amsterdam,

Le second ouvrage, sur lequel nous voudrions nous étendre un peu plus longuement, est l'une des rares impressions de Jean de Westphalie qui aient des figures**: Petrus de Alliaco. Imago mundi. Etc. S. l. n. d. ‹v. 1483 selon Campbell›. ‹HC. 1836=H. 837; CA. 143; Pell. 548; Pr. 9258›. La Bibliothèque royale de Belgique en possède deux exemplaires. Dans l'un ‹coté B. 1526›, se trouvent en tête, comme chez Campbell, les 6 feuillets portant 8 figures astronomiques numérotées; dans l'autre ‹B. 1527›, ces feuillets sont placés entre les feuilles l et aa ‹dans la description de Pellechet, ils sont à la fin du volume›. Les 8 figures sont des cercles contenant des lignes multiples; le tout est gravé sur bois ‹plusieurs lignes ont du reste été ajoutées après coup›; on y a intercalé de nombreux mots en lettres mobiles. Dans la Septima figura, les mots Europa, affrica et Asia font partie du bois gravé; il ne nous paraît pas possible d'admettre, avec Mlle Kronenberg ‹Cat. van de inc. van de Athenaeum Bibliotheek te Deventer, 1917 n° 11 et p. 140› que l'initiale lombarde A de Asia est typographique.

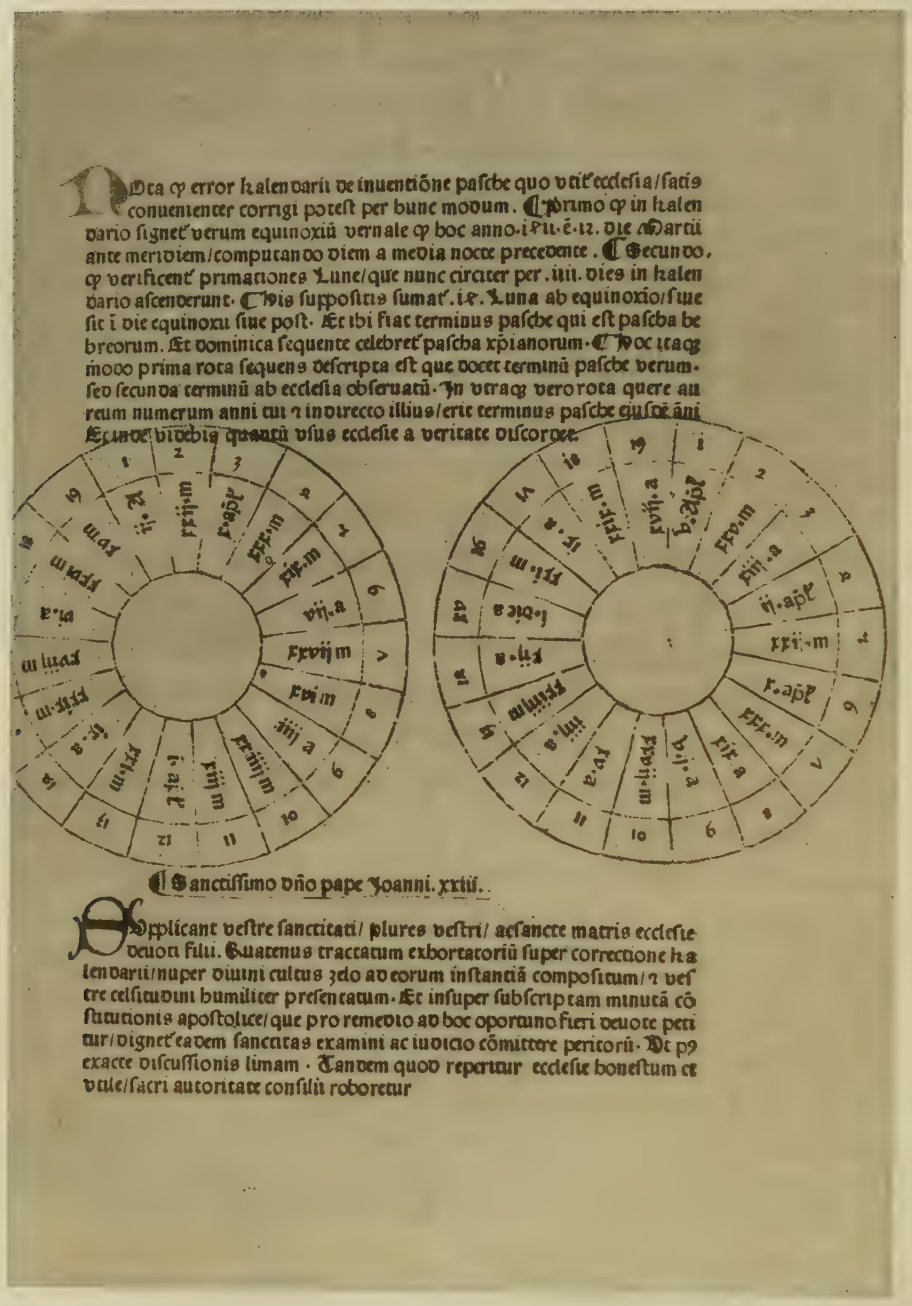
On ne remarque, pour les 8 grandes figures, aucune différence entre les deux exemplaires B. 1526 et B. 1527. Il n'en est pas de même pour les 7 petites illustrations placées dans le corps de l'ouvrage; leur position relativement au texte n'est pas identique dans les deux exemplaires: il est clair que la composition typographique et les illustrations ont été imprimées successivement.

Voici ce que nous remarquons: 1°. F. 68=‹h6› ‹compte selon CA.›, deux cercles juxtaposés au milieu de la page, et empiétant sur les marges; texte au-dessus et au-dessous; dans B. 1526, le cercle gauche broche sur Sanctissimo, premier mot du texte inférieur; dans B. 1527, les deux cercles mordent sur la dernière ligne du texte supérieur; nous n'avons pu

1922; Henri Michel. L'imprimeur Colard Mansion et le Boccace de la Bibliothèque d'Amiens, Paris 1925; ni dans A. J. J. Delen, Histoire de la gravure dans les anciens Pays-Bas... I, Paris-Bruxelles, 1924.

**Il y en a 7 en tout; 7 autres ouvrages n'ont que le portrait-marque de l'imprimeur. – Dans les Summulae de Petrus Alphonsus Hispanus, imprimées à Alost le 26 mai 1474 par Jean de Westphalie et Thierry Martens ‹Cop. II, 2932; HC. 13321!; CA. 1396›, au f. 14, le typographe a laissé un espace blanc pour l'arbre porphyrien annoncé par le texte; dans le seul exemplaire connu ‹Bibliothèque royale de la Haye›, cet arbre est dessiné à la plume.

déterminer si la figure a été tirée en premier ou en second lieu; 2°. F. 85 =‹K 7›, la figure est inclinée à gauche, et un peu plus dans B. 1526 que dans B. 1527; dans B. 1527, l'encre de la figure est notablement moins noire, surtout en haut, que celle du texte: 3°. F. 103=‹bb 5›, la figure, qui occupe la moitié supérieure de la page, est plus à gauche dans B. 1527;



Petrus de Alliaco. Imago mundi. Johannes de Westphalia S. l. s. a.

au haut de la page, assez masquées par la figure, se trouvent 3 lignes d'impression à sec, laissées par le support dans le blanc réservé lors du tirage du texte*; ces trois lignes, bien marquées dans B.1527, sont très peu visibles dans B.1526; 4°. F.124=ee 2, la position de la figure est différente dans les deux exemplaires; la figure occupe la moitié inférieure de la page; au bas se voient plusieurs lignes d'impression à sec; 5° F. 124v= ee 2v, la position est différente dans les deux cas; 6°. F.136=‹ff 6›, rien de remarquable; 7° F.150=hh4, la figure déborde largement sur la marge inférieure; la position est légèrement différente.
Nous constatons donc, à Bruges en 1484, à Louvain à une époque malheureusement mal déterminée ‹entre 1474 et 1496› l'emploi d'une technique primitive, usitée très passagèrement par les premiers typographes ayant illustré leurs impressions ‹1461 et 1471›: le tirage successif des gravures et du texte.

UNE autre remarque s'impose à propos du Petrus de Alliaco. Si les figures des f. 68, 85, et 150 sont gravées sur bois ‹avec insertion de légendes composées en caractères mobiles›, il n'en est pas de même des quatre autres figures. Celles-ci sont obtenues au moyen d'un seul et même cadre, divisé en sections symétriques par des lignes droites, les légendes ‹typographiques› étant renouvelées chaque fois; chose remarquable, ce cadre est constitué par un assemblage de lamelles de métal pliées selon les besoins et fixées d'une manière que nous ne pouvons préciser. La chose saute aux yeux dès le premier emploi du carré, au f. 103; une confirmation est fournie par les altérations progressives que subit ce carré chaque fois qu'il sert à nouveau: au f. 124, une ligne intérieure a été déformée, et restera désormais ondulée; au f. 124v, un bout de diagonale, à droite en bas, est déplacé vers la gauche; ce déplacement s'accentre à la dernière apparition du carré, f. 136, où la diagonale de droite, en haut, est aussi déformée.
Des carrés constitués de la même manière se retrouvent dans deux éditions au moins du Fasciculus temporum: celle de Conrad Winters de Homborch, à Cologne, 8 nov. 1476 ‹HC.* 6919; Pr. 1160›, et celle de

*Voyez A. Vincent. La technique typographique des incunables. Trous de pointures. Impressions aveugles. ‹Archives et Bibliothèques de Belgique, III, 1926, p. 23-27›.

Jean Veldener à Utrecht, 14 février 1480 ‹HC. 6946; CA. 1479; Pr. 8858›, notamment f. LXVII^{v}, LXIX et LXXVI.

En 1485, Ratdolt, à Venise, emploie des lamelles métalliques dans la composition d'une figure du Jacobus Publicius, Oratoriae artis epitoma, 31 janvier 1485 ‹HC.* 13546; Pr. 4399›: au f. ‹H 8›, un curieux diagramme comprend un carré complexe, gravé sur bois, entouré de six cercles formés de lamelles métalliques; les cinq zones intermédiaires sont garnies d'inscriptions en caractères typographiques; le tout est inséré dans une ouverture circulaire pratiquée à cet effet dans un cadre rectangulaire en bois, lui-même également gravé ‹il donne des inscriptions blanches sur fond noir›. Redgrave, o. cit., ne mentionne pas cette curiosité. Il a toutefois signalé le fait qui nous intéresse ici, à propos d'un volume que nous n'avons pu voir, l'Euclide imprimé à Venise par Ratdolt en 1482 ‹HC.* 6693; Pell. 4630; Pr. 4383›: "There are, in all dit-il, upwards of 420 wood engravings, excluding about 200 which may be formed from lead lines" ‹o. cit., p. 16›.

Des figures de même constitution, mais en lignes courbes, se trouvent dans la Theorica musicae de Gafurius, Milan, Phil. Mantegatius ‹pour J. P. de Lomatio›, 15 déc. 1492 ‹HC. 7406; Pr. 6055›. Cet ouvrage contient des diagrammes remplis d'inscriptions, le tout gravé sur bois; aux f. gii^{v}, ‹g5›^{v} et ‹h 4›, on remarque trois figures composées de lignes courbes de plus en plus enchevêtrées, et garnies de légendes en caractères mobiles: elles sont du reste fort peu réussies: c'est l'avis que l'imprimeur lui-même a sans doute adopté, car à partir de ‹h 6›, les diagrammes de ce genre sont gravés sur bois.

C'est dans les nombreuses éditions du Fasciculus temporum que la technique des lamelles de métal a été employée avec une réelle virtuosité. – Nous n'avons pu avoir en mains l'édition de Cologne, N. Gotz, 1474 ‹HC. 6917; Pr. 1109›. Les suivantes, celle d'Arnold Terhoernen à Cologne; 1474 ‹H*. 6918; Pr. 935›, celle de Conrad Winters, à Cologne aussi, 8 nov. 1476 ‹H.* 6919; Pr. 1160›, ont un mode de présentation qui se retrouve, et tout particulièrement soigné, dans l'édition de Jean Veldener, à Louvain, 29 déc. 1476 ‹=1475› n. st.; HC.* 6920; CA. 1478; Pr. 9204›. Les traits horizontaux des généalogies sont formés par de minces feuillets de métal; f. 12, un trait serpente même à travers le texte de

haut en bas. De plus, des cercles, formés d'un trait double ou triple, et contenant un nom de personne en caractères mobiles, figurent en grand nombre dans tout l'ouvrage; ils sont l'empreinte de feuilles métalliques enroulées en cylindres d'une parfaite régularité, grâce à l'emploi de mandrins évidemment; en y remarque souvent des déviations inexplicables dans une gravure sur bois, et dues à des pressions auxquelles le métal a cédé sans se casser. Pour juger de l'excellence du procédé, il suffit de comparer par exemple les cercles des généalogies gravées sur bois des Genealogiae deorum, de Boccace, Venise, B. Locatellus pour O. Scotus, 23 février 1494 ‹HC.* 3321; Pell. 2468; Pr. 5052›, où, malgré toute l'habileté du graveur, le travail de la main se laisse aisément reconnaître.
La même technique est plus apparente encore dans d'autres éditions du Fasciculus dues à des imprimeurs moins habiles que Veldener. Citons par exemple celle de Ratdolt à Venise, 24 nov. 1480 ‹HC.* 6926; Pr. 4379›, où les traits ondulés, dans les généalogies, sont formés par des lamelles de métal pliées selon les besoins, et encastrées dans les cercles qu'elles relient; celle de C. Hist à Spire, v. 1486 ‹HC* 6914. Pr. 1284›; et bien d'autres encore, où le métal des cercles, à force d'avoir servi, est lamentablement déformé. Le comble de l'audace est atteint par Henri Wirczburg à Rougemont, en 1481 ‹HC. 6930; Pr.† 7823›: les cercles des nombreuses généalogies des premiers feuillets devaient, dans les autres éditions, être reliés par des traits ajoutés à la plume; Wirczburg les relie par des fils métalliques encastrés dans le bord des cercles, et traversant tout droit le texte; enfoncés de force dans les caractères typographiques, ils donnent une empreinte bordée de part et d'autre par une mince ligne blanche. Cet exemple a été suivi par Bernard Richel, à Bâle, dans son édition du 20 février 1482 ‹HC.* 6932; Pr. 7538›; par Jean Prüss à Strasbourg en 1487 ‹HC.* 6936; Pr. 523; cette édition imite de près la précédente›; et par l'imprimeur de HC.* 6916, Pr.† 563, s. l. n. d., qui se rattache à l'atelier de Prüss, dont il emploie les gravures.
Signalons enfin que Jean Veldener, dans son éditien in-4° de l'histoire de la Croix, en néerlandais ‹sans titre›, Culembourg, 6 mars 1483 ‹HC. 8717; CA. 940›, utilisant des bois d'un autre atelier, après les avoir découpés à la scie, complète leur encadrement au moyen de lamelles métalliques. Il utilise celles-ci de la même manière dans son édition in-

4° du Speculum: Spieghel onser behoudenisse, Culembourg, 27 sept. 1483 ‹HC. 14927; CA. 1573; Pr. 9157›. A ce propos, on peut faire une remarque intéressante: les mêmes lamelles complètent l'encadrement des bois n'ayant pas figuré dans les éditions in-f°; il faut en conclure que ces bois, contrairement à ce que l'on a cru parfois, faisaient certainement partie du stock primitif, et ont été divisés en deux en même temps que les autres.

On trouve aussi des fragments de gravures sur bois pourvus d'un encadrement en lamelles métalliques dans Dat vader boeck ‹Vita patrum›, ‹Zwolle›, Pierre van Os, 1er avril 1490 ‹HC. 8629; CA. 938; Pr. 9135›. Au titre, sous 5 lignes de composition typographique, se trouvent 2 bois juxtaposés, fragments de la Bible des pauvres. Chacun d'eux est entouré, sur les côtés extérieurs, d'une lamelle de 246 mm de long, hâtivement pliée; les bouts des lamelles ‹en haut et en bas, au milieu› ne se correspondent pas exactement.

ENRICO DI COLONIA ED ALTRI TIPOGRAFI TEDESCHI A BOLOGNA NEL SEC. XV.

Di Albano Sorbelli

STAMPATORI tedeschi si diffusero presto in Italia tra il 1467 e il 1472 ‹senza tener conto di Schweinheim e Pannartz che fino dal 1464 erano a Subiaco›; e ne troviamo a Roma, a Venezia, a Foligno, a Treviso, a Savigliano e in altre città.

In Bologna* le prime stampe ci furon porte o da cittadini come Baldassarre Azzoguidi e i Malpigli, o da nazionali come il Portilia**, il Ruggeri il Bertocchi; cionullameno sino dalla fine del 1473 lavorò in Bologna un tipografo tedesco. E' Giovanni Wurster, la cui presenza in questa città fu da parecchi ignorata o negata.

Dopo che il Wurster ebbe nel 1473 pubblicato l'ultimo libro a Mantova insieme a Thomas Septemcastrensis, guastatosi con il socio, prese la via di Modena, ove trovò dei compatrioti, si mise in relazione con cartai e fece presto parecchie e utili conoscenze; poi si avviò verso Bologna, la sede dello Studio celebratissimo, nella speranza di potere con frutto ivi dedicarsi all'arte sua. Era in Bologna indubbiamente nella seconda metà di quell'anno, giacchè ha modo di comporre, e dar fuori in Bologna e nello stesso 1473, il Liber isagogicus dell'Alchabitius, che il "Gesamtkatalog" crede stampato e pubblicato in Mantova. Nella sottoscrizione è detto che il testo fu riveduto ed emendato dal dottore Matteo Moretti bresciano, il quale da qualche anno insegnava astronomia e poi me-

*Intorno all'origine della stampa in Bologna vedansi: E. Orioli, Contributo alla storia della stampa in Bologna, in „Atti e memorie della R. Dep. di st. patria per la Romagna," serie III, vol. XVII, pp. 162-205; A. Sorbelli, I primordi della stampa in Bologna, Baldassarre Azzoguidi. Bologna, Zanichelli, 1908; L. Sighinolfi, Francesco Puteolano e le origini della stampa in Bologna e in Parma, in „Bibliofilia", vol. XV ‹1913›, pp. 263 sgg. Utili sono i quattro volumi manoscritti di Bernardo Monti sulla stampa in Bologna conservati dalla Biblioteca comunale dell'Archiginnasio, Serie B. Di quasi nessun interesse è l'opuscolo di S. Muzzi: La stampa in Bologna. Sommario storico... pubblicato in occasione del II Congresso tipografico italiano. Bologna, Soc. Compositori, 1869.

**Di Andrea Portilia e della sua tanto discussa stampa del „Repertorium iuris" si occupa a lungo l'Orioli nella prima parte del Contributo ecc. sopra cit.

dicina nell' Università di Bologna, e forse il Moretti rivide anche gli stamponi: cosa che non si sarebbe potuto fare se il Wurster non lavorava vicino. Del resto, oltre a questa semplice osservazione, abbiamo documenti del gennaio e febbraio 1474 che attestano non solo la dimora bolognese del Wurster, ma una comunione di interessi fra questo e il dottore Moretti; il quale, finito il Liber isagogicus, preparò per il tipografo tedesco un' opera ‹medica stavolta› di ben maggiore importanza, il Liber pandectarum medicine di Matteo Silvatici, che il Wurster medesimo diede fuori in Bologna nel giugno del 1474. Immediatamente dopo l'uscita di quest'opera, non potendo forse soddisfare con quella sollecitudine che desideravasi a certi suoi impegni, il Wurster si ritirò a Modena, a lui ben nota, ove era certamente nel luglio del 1474, e dove, salva qualche saltuaria assenza, si fermò per qualche anno.

Al Wurster seguì in Bologna Enrico di Colonia, ma solamente tre anni dopo, nel 1477.

Enrico di Colonia, detto anche Enrico Dalen di Colonia,* proveniva da Brescia, ove aveva lavorato dal 1475 sino alla primavera del 1477 ‹l'ultima sua edizione di Brescia ha la data del maggio di quest' anno›**. Non sappiamo se direttamente da Brescia Enrico di Colonia si recasse qui, o se tentasse di svolgere l'arte sua prima in altra cittá dell' Italia superiore; ma tutto dà a ritenere che da Brescia tosto qui si trasferisse, e ci persuade in questa convinzione il fatto che era già a Bologna il 29 agosto. Sotto tale data, infatti, Enrico è registrato all'Ufficio delle Bollette nel libro di coloro che venivano a prendere dimora in Bologna. La sua famiglia è così descritta:

Henricus quondam Armanni de civitate Colonie magister librorum forensis qui, ut asseruit, de novo venit ad civitatem Bononie causa habi-

*Sopra i tipografi tedeschi in Italia, in generale, vedasi lo scritto di Demetrio Marzi, I tipografi tedeschi in Italia durante il secolo XV, in "Festschrift zum fünfhundertjährigen Geburtstage von Johann Gutenberg", Mainz, 1900, p. 407 sgg.

**L'ultina edizio ne bresciana del Coloniese è "Orlandinus, Flos testamentorum", stampato "per me magistrum henricum de Colonia", "mense maii", come leggesi nella sottoscrizione. Cf. Reichling, Appendices ecc., fasc. I, n. 172. Il Copinger, Supplement to Hain's ecc., errando, pone come ultima edizione di Enrico a Brescia il Castro, "Super VI Codicis" colla data del 24 marzo ‹Parte II, II, 379›.

tandi in ea et ibidem artem suam exercendi, cum infrascripta sua familia, videlicet:

Antonia eius uxore,
Armanno eius filio,
Petro
Ludovico } eius famulis*.

La frase "de novo venit" vuol dire che era arrivato da poco, ma poichè era concesso un respiro tra la venuta e la denunzia, possiam ritenere che già qualche settimana prima di quando il nostro stampatore denunziò sè e i suoi, fosse in Bologna. Aveva seco la moglie Antonina**‹non Antonia come risulterebbe dalla denunzia›, che aveva sposata a Brescia poco tempo prima ed è da ritenersi perciò bresciana, e un figliuoletto che doveva necessariamente essere giovanissimo e che nel nome, Ermanno, rievocava il padre morto. Recava anche due operai che dovevano aiutarlo nell'impresa tipografica, certo fonditori compositori e impressori, giacchè tutte queste mansioni erano allora svolte di solito da una persona sola; e sono un Pietro e un Lodovico, designati dall'appellativo di "famuli", probabilmente anch'essi tedeschi.

Non appena qui giunti Enrico e i suoi si misero tosto al lavoro, per il quale evidentemente dovevano avere avute precedenti intese. Gli accordi egli li aveva stabiliti con un ricco e intraprendente libraio bolognese, Sigismondo de'Libri***, che teneva il negozio vicino alle Scuole ed era uno dei principali fornitori dei professori e degli scolari, prima in copie di codici e manoscritti, e dopo di libri o "codices ad stampam": del resto lo stesso cognome gli era venuto dal genere di commercio che la sua famiglia da lungo tempo esercitava. Introdottasi la stampa in Bologna, il Libri si tramutò da libraio a editore, come oggi direbbesi, e cioè faceva stampare da varii tipografi a sue spese i testi dei quali era presunto più facile lo smercio, e poi ne curava la vendita. Il maggior fiorire della sua attività pare proprio si manifestasse in questi anni 1475–78, nei

*Vedi Orioli, Contributo ecc. pag. 199.

**Il vero nome della consorte di Enrico di Colonia risulta dal testamento del tipografo che sarà riprodotto più avanti integralmente.

***Intorno a Sigismondo de' Libri, sopratutto in rapporto con Francesco dal Pozzo e il Malpigli ‹che qualche volta si segnò anche come Zampol Zaffone›, vedasi lo scritto del Sighinolfi sopra ricordato.

quali egli si servì, prima di Ugo Ruggeri e Donino Bertocchi, dei Malpigli, di Zampol Zaffone, di Domenico Lapi, e poi nel 1477 quasi solamente di Enrico di Colonia, il quale probabilmente gli dovette fare il lavoro a migliori condizioni degli altri, almeno da principio, per accaparrarsi il cliente.

La prima edizione bolognese di Enrico di Colonia comunemente registrata è un Giovanni da Legnano, "Tractatus de represaliis", data dall'Hain e dal Copinger, senza indicazione del mese e del giorno, e dal Reichling colla data 16 Kal. januarias 1477;* ma non si è accorto il Reichling che tale datazione porterebbe al 17 dicembre 1476 nel qual tempo il nostro stampatore era a Brescia; egli non ha avvertito l'errore materiale della sottoscrizione ‹non infrequente del resto› che dovendo indicare dei giorni avanti le calende di gennaio si serve poi dell' anno del dicembre, a cui la data certo si riferisce. La più antica edizione di Bologna è invece la "Lectura super titulo de verborum obligationibus" del Tartagni colla data del 5 nov. 1477, e la indicazione precisa che la stampa era fatta „ad instantiam" e cioè a spese di Sigismondo de' Libri.** Non è improbabile che debba attribuirsi a Enrico di Colonia anche l'edizione delle Epistole familiari di Cicerone dello stesso anno 1477 che reca la sottoscrizione del Libri,*** colla dichiarazione che egli dava fuori il libro "viventibus et posteris", quasi volesse indicare che egli non era il materiale tipografo.

Enrico di Colonia continuò l'opera sua di stampatore in Bologna specializzandosi, per così dire, in opere giuridiche, e specialmente negli scritti di Alessandro Tartagni da Imola detto il Monarca delle leggi, di Paolo da Castro, di Giovanni Anania o di Anagni e del Rosciate, ininterrottamente sino al principio del 1486, nel quale anno abandonò definitivamente la città. Egli fu qui anche editore: infatti il 20 dicembre del 1481 usciva la "Lectura super libro IV Decretalium" di Francesco Accolti, per i tipi di Ugo Ruggeri, "expensis Antonii de Cistis de Bononia et egregii viri Henrici de Colonia",****ove è da notarsi l' "egregius vir" dato ad

*Reichling, op. cit., V, n. 174

**L'indicazione del tipografo è fatta colla frase: "per Magistrum Henricum de Colonia". Cf. Reichling, I, 192. ***Hain, 5180. ****L'intera sottoscrizione suona così: "Diligenter Bononie impressa. Expensis Antonii de Cistis de bononia et Egregii

Enrico, frase che nella tradizione comune e notarile bolognese serve per dare un segno tangibile di distinzione e di stima.
Apprendiamo da un documento del notaio Gabriele Savioli in data del 5 giugno 1481 che Enrico di Colonia abitava in Bologna nella parrocchia o cappella di San Gervasio e Protasio: in quel giorno egli prometteva di pagare undici ducati d'oro al celebre professore dello Studio Girolamo Manfredi, nella scadenza del settembre, per tanti "Judicia" dal detto Enrico acquistati, allo scopo evidente di rivenderli.*
Tali contratti e impegni e altri di tal natura che non dovevano essere rari, e non sempre andavano bene, resero difficile la situazione finanziaria del tipografo tedesco. Lo troviamo impegnato, un po'gravemente, nel maggio e giugno del susseguente anno 1482: Enrico di Colonia non riusciva sempre a collocare le sue edizioni, quelle sopratutto che non erano state fatte ner commissione d'altri, chè allora la cosa era più facile; perciò doveva di tanto in tanto ricorrere a prestiti. Tra la fine del 1481 e ilp rincipio del 1482 Antonio Tamarozzi tintore bolognese gli aveva prestato, a istanza, e perciò con garanzia, del diplomatico e giurista Lodovico Bolognini, la cospicua somma di 27 ducati d'oro. Enrico aveva promesso di restituirli alla Pasqua di Risurrezione del 1482, senonchè egli non si trovò in grado di versar la somma. Il 17 maggio il Tamarozzi citava dinanzi al Foro dei Mercanti, che era il competente in materia, il dottor Lodovico Bolognini al pagamento della somma, e là il Bolognini confessava che a garanzia di detto debito il tipografo tedesco aveva consegnato a lui ottanta esemplari dei "Consilia" del Tartagni recentemente da lui stampati in Bologna.** Allora il Tamarozzi insistette

viri Henrici de Colonia. Anno Christiane nativitatis Mcccclxxxi die xx Decembris republica Bononiensium florente sub divo Johanne Bentivolo secundo cive primario, Armorum duce etc". Gesamtkatalog, 1, 58, n. 147; Hain, 40.

*Archivio notarile di Bologna, notaio Gabriele Savioli, sotto la data del 5 giugno. Son debitore al prof. Sighinolfi di questa e di altre indicazioni di documenti notarili. Sotto la denominazione generale di "Judicia" è forse da intendersi qualcuno deir ari "pronosticon" che Girolamo Manfredi pubblicò in quegli anni e nei seguenti, in dipendenza dell' ufficio suo di professore universitario delle discipline medica e astronomica.

**Si trattava certamente o del volume III o del IV dei "Consilia" del Tartagni stampati da Enrico di Colonia in Bologna rispettivamente il 22 gennaio e il 24 marzo

perchè tali esemplari fossero a lui consegnati a estinzione o a garanzia del credito, e la consegna da parte di Lodovico Bolognini avvenne, sempre dinanzi al Foro dei Mercanti, il 18 giugno del 1482; ma veramente non tutte le ottanta copie furon date, se ne consegnarono settanta e si promisero le altre dieci fra breve tempo.* Fu forse in dipendenza di questi numerosi impegni finanziari che Enrico di Colonia fu indotto ad estendere l'opera sua anche in qualche vicina città.

Nel 1482 egli infatti tentò la "piazza" di Modena, non abbandonando tuttavia Bologna, che rimaneva la sede principale della sua azienda e la dimora della sua famiglia. A Modena stampò due opere: un Tartagni e un Castro. Si recò a Modena nel maggio o nel giugno del 1482, dopo aver collocato l'ultimo libro stampato in Bologna in data del 22 marzo, e con atto pubblico del 14 giugno, rogato dal notaio Giovanni di Montebaranzone, egli acquistava da Niccolò Morano commerciante e cartaio quattordici risme di carta reale buona e adatta per la stampa al prezzo di quattro lire marchesane per risma, in tutto lire marchesane 56. Enrico di Colonia non aveva in pronto tale somma, o se la possedeva, non aveva alcun interesse ad anticiparla, tanto più che di solito lavorava per editori o assuntori; prometteva pertanto di pagare la detta somma al Morano nel termine di dieci nesi. Poiché tuttavia il da Colonia era un forestiero, e non conosciuto o non ritenuto solvibile dal venditore della carta, questi si fece dare garanzia da un modenese, maestro Angelo di Giorgio degli Erri, che è detto "pictor" e che abitava nella cinquantina di San Geminiano, che è quanto dire nel centro della cittá.** E' chiaro che il tipografo era stato chiamato a Modena da Angelo degli Erri, il quale, in fondo, assumeva la spesa della edizione o delle edizioni che sarebbero state fatte dal tedesco, e comunque in particolare questa per la quale la carta era stata acquistata.

del 1481. Hain, 15258 e 15261.

*Nell'Archivio del Foro dei Mercanti gli atti qui ricordati hanno le date del 17 maggio e 18 giugno 1482. In data del 30 giugno presso lo stesso Foro dei Mercanti il Bolognini assolve di ogni suo avere il Tamarozzi.

**L'atto figura nell'Archivio notarile di Modena, vol. del 1472 al n. 218 e fu pubblicato da E. Sola, Le edizioni modenesi del secolo XV cronologicamente ordinate e descritte, "Atti e Mem. delle Deputazioni di storia patria dell'Emilia", Nuova serie,

Enrico di Colonia si mise tosto al lavoro, con qualcuno dei suoi "famuli" che naturalmente aveva condotti seco da Bologna, e in breve tempo menò a compimento l'opera assunta, che non era del resto di gran mole. Il 4 ottobre dello stesso anno infatti usciva il Commento "super VI Codicis" di Alessandro Tartagni*, opera che fu immediatamente consegnata per lo smercio al degli Erri. Uscita l'opera il 4 ottobre, si pose tosto mano alla preparazione della seconda, e anzitutto all'acquisto della carta occorrente. La stampa della prima opera tartagniana era stata come un saggio, e perciò di piccola mole; riuscito bene il campione, Angelo degli Erri si fece iniziatore e assuntore di un'opera di maggiore estensione e importanza colla impressione delle Letture di Paolo da Castro sopra i libri I, II e III del Codice. Si procedette, con atto pubblico del notaio Giovanni Mazzoni modenese, in data del 10 ottobre ‹sei giorni dopo l'uscita del primo volume›, alla compera della carta necessaria per la stampa della nuova opera, che fu di ottanta risme di venti quinterni ciascuna di carta di "papiro" "seu carthae bambacinae realis et magnae" e che importò la cospicua somma di lire marchesane trecentoventi. Si fece garante anche stavolta del pagamento della somma verso il venditore, che non fu più il Morano, ma un tal Giovanni del fu Niccolò Bergomozzi modenese, il maestro e pittore Angelo degli Erri: anche questa volta fu concesso un respiro di dieci mesi al pagamento della carta, per dar tempo al degli Erri di vendere i volumi e profittare del ricavato per pagare il materiale e rientrare in casa delle anticipazioni evidentemente fatte al tipografo e alla sua famiglia per la vita giornaliera e il pagamento degli operai compositori e impressori**. In questi contratti il tipografo è detto, nel primo "Henricho quondam Armani de Colonia nunc habitanti et stampanti libros in civitate Mutinae", e nell'altro: "Magistro Henrico filio quondam Arimani teutonico de Colonia civitate Alamaniae stampatori et impressori librorum, habitatori ad presens Civitate Mutina in dicta cinquantina, et stampanti libros". La cinquantina in cui dimorava

vol. V parte I ‹Modena, 1880›, e in estrato a parte ‹Modena, Vincenzi, 1880›, a pag. 138 di questo.

*"Per me Henricum de Collonia".

**Anche questo documento si conserva nell'Archivio notarile di Modena, vol. del 1482, n. 484, e fu in parte pubblicato dal Sola, op. cit. 139-40.

Enrico di Colonia, o almeno vi aveva l'officina, era quella di San Biagio, posta vicino alla cosidetta Porta Bologna, perchè guardante verso questa città.
L'opera fu compiuta in tempo anche più breve dell'altra volta, perchè il grosso volume del De Castro usciva in Modena il 23 gennaio del 1483*. Senonché gli affari non dovettero volger bene, almeno per il degli Erri, perchè il da Colonia abbandonò definitivamente Modena, per restare solo in Bologna. Dico "restare", perchè Enrico di Colonia non aveva colla famiglia abbandonata mai Bologna, ove anzi aveva continuato con parte del suo personale il normale lavoro; infatti fra il Tartagni uscito a Modena il 4 ottobre 1482 e il Castro ivi uscito il 23 gennaio 1483, in data del 12 novembre 1482, il coloniese dava fuori in Bologna le Annotazioni del Beroaldo al Commento di Servio su Virgilio**, mentre l'ultimo giorno di aprile del 1483 usciva, pure in Bologna, la rarissima e caratteristica edizione delle Novelle Porretane di Sabbadino degli Arienti***, intermezzo in volgare e lieto alle gravi edizioni giuridiche.
In questo incrociamento e quasi accavallamento di edizioni il Proctor, che partiva solo dalle date di edizione, non riuscì a vederci chiaro e insiste perciò a lungo sulle difficoltà che presenta l'opera tipografica di Enrico da Colonia, giungendo a supporre che non andasse mai a Modena e le due edizioni ivi datate fossero stampate a Bologna da lui e poi mandate a Modena solo per la vendita****. Dopo la nostra documentazone, la cosa si dimostra chiarissima: tutte le edizioni di quei due anni, uscite o in Modena o in Bologna, sono di Enrico di Colonia, il quale in Modena stette pochissimi mesi e non vi fece mai una vera e propria dimora, avendo mantenuto come sede sua e della famiglia la vicina città di Bologna.
Oltre quello di Modena Enrico di Colonia fece poco dopo un altro es-

*"Impressum Mutine per me Henricum de colonia".
**"Per me Henricum de Colonia summa diligentia et cura".
***Notevole la sottoscrizione a questo libro del nostro stampatore: "Impressa nella illustre cità de Bologna per Henrico de Colonia, regnante lo inclyto cavaliero Zoanne Bentivoglio II ne gli anni de la eterna salute Mcccclxxxiii l'ultimo di Aprile". Gesamtkatalog, II, 547, n. 2327.
****Proctor, Index, I, 474, sotto la città di Brescia e il nome del nostro tipografo.

perimento per veder di trovare un luogo ove far maggior fortuna: si recò nel 1484 a Siena e là pubblicò, a brevissima distanza una dall'altra, due opere, sempre di argomento giuridico, colle date del 21 luglio e 2 settembre; e poi, dopo un'assenza di pochi nesi, se ne tornò di nuovo a Bologna presso la famiglia.

In Bologna Enrico restò ancora, come s'è detto, fino al principio del 1486 e vi ebbe rapporti di stima e di amicizia con egregi personaggi: là gli nacque il secondo figlio, una bambina di nome Elisabetta che certo viveva nel 1481*, e non è improbabile che altri figli gli nascessero negli anni che seguirono al 1481. Il campo d'azione per l'arte sua non doveva, verso il 1486, presentare più facile sviluppo perché nel gennaio o febbraio di quell'anno abbandonò definitivamente questa città per stabilirsi a Siena dove, colla data del 9 maggio, faceva uscire l'edizione del Caccialupi.

A Siena rimase sino alla fine del 1489 stampando parecchie cose. Dopo questa data riprese la sua vita affannosa e randagia. Si trasferì a Lucca nel 1490, stampò a Nozzano vicino a quest'ultima città ed era a Urbino nel 1493. Veramente nel 1491, trovandosi nella vicina Lucca, fece di nuovo qualche scappata a Bologna ed ebbe in animo di riprendere in questa città l'arte sua. Ce ne offre la prova un atto del notaio Alberto da Argelata in data del 28 marzo di quell'anno: in esso Enrico di Colonia, che per tale scopo erasi recato a Bologna, promette al celebre diplomatico e giurista Lodovico Bolognini, col quale aveva avuto antecedentemente svariati rapporti, di stampare cinquecento copie delle sue "Tabulae consiliorum"**; ma poi sembra che la cosa non avesse effetto perchè tale opera non è menzionata come a stampa per il Colonia in nessun catalogo e non se ne conoscono esemplari.

Il Copinger attribuisce ad Enrico di Colonia e ai suoi soci Lorenzo Canizzari, Giacomo Germione e Lucca Martini probabilmente tutti senesi, l'edizione di Siena del 9 giugno 1495 della Lettura sopra il IV del Codice di Paolo da Castro***. E finalmente il Proctor accenna ad una edizione dell'anno 1500. Ma nè l'uno nè l'altro meritano, per questo lato specifico, fede; nel primo caso della società dei quattro, trattasi di un evidente errore di lettura del Copinger che ha notato 1495 in luogo di 1485, come

*Ci è confermata, questa notizia, del testamento del tipografo fatto nel 1481.

**Archivio notarile di Bologna, agli atti del notaio Argelata, in data del 28 marzo 1491. ***Copinger II, II, 370.

realmente deve leggersi; mentre per la data proposta dal Proctor la cosa è tutt'altro che sicura. L'ultima stampa certa, rispetto alla data, del nostro tipografo è quella di Urbino 1493, e poiché dopo di tale data non troviamo più menzione del coloniese, e d'altra parte perchè solo nel 1495 il Bolognini, che molto amava il da Colonia, si induce a stampare presso un altro tipografo le sue "Tabulae consiliorum",* non è fuori di luogo pensare che proprio sulla fine del 1494 o al principio del 1495 Enrico di Colonia morisse. Ma questa è una pura illazione, giacchè sulla data della morte di lui non abbiamo alcuna certa notizia.

Chiudo questi cenni ed osservazioni sulla vita e attività di Enrico di Colonia colla pubblicazione di un documento che ha particolarissimo interesse per lui: il testamento fatto a Bologna il 2 novembre del 1481. In quel tempo egli dovette cadere in una grave malattia, sì che volle, per debito di coscienza, assicurare alla consorte la dote che essa aveva portata in famiglia, e impedire perciò che tutte le sostanze che lasciava andassero direttamente ai figliuoli. E'noto che nella consuetudine medievale la dote è sacra, e il marito ha sempre il dovere di assicurarla alla consorte nel modo e con quelle garanzie che ritiene più opportune: qui non restava se non il testamento. D'altra parte la disposizione testamentaria di riconoscimento dotale di una cospicua somma, quale era quella di 250 lire di bolognini, non avrebbe avuto valore di sorta se le condizioni economiche del tipografo non fossero state tali da garantire il possesso di questa somma; può quindi arguirsi che, nel tempo del testamento almeno, Enrico si trovasse in una situazione mobiliare o patrimoniale discreta, se non addirittura buona. Ma ecco il documento:

Mcccclxxxi indictione xiiii, die secundo novembris, tempore domini Sixti pape quarti.

Quamvis incerta et dubia mortis hora debeat ponderantis anime suspecta semper existere, attamen corporis inminente langore ipsius magis formidatur eventus, et ideo dispoxicioni substancie temporalis ne contingat patrem familias intestatum decedere, tunc est precipue insistendum; Quocircha prudens vir magister Henricus quondam Hermani de Allamania stampator librorum presentialiter habitator civitatis Bononie in capella sancti Cervaxii et Protaxii, licet eger corpore, tamen sue mentis compos et sobrius, bonorum suorum temporalium dispoxicionem

*Hain, 3462.

per presens nuncupativum sine scriptis testamentum in hunc modum facere procuravit et fecit.
Primo quidem animam suam altissimo Creatori commendavit dum contingat eam a corpore segregari, ab eodem de omnibus eius dellictis humiliter veniam petens.
Item reliquit pro male ablatis et incertis cui de iure debentur, soldos quinque bon.
Item reliquit iure legati domine Antonine eius uxori dotes suas que fuerunt et sunt ac ascendunt ad quantitatem et summam librarum ducentarum quinquaginta bon., asserens dicta dote apparere instrumento publico rogato et scripto per ser Constantium de Paterno de Brixia notarium brixiensem de anno 1477 die vigesimo primo mensis aprilis; ac etiam reliquit et esse voluit prefatam dominam Antoninam eius uxorem uxufrutuariam omnium bonorum sue hereditatis una cum eius heredibus infrascriptis donec vixerit et vitam vidualem et honestam servaverit post obitum ipsius testatoris.
In omnibus autem aliis bonis mobilibus et inmobilibus, iuribus et actionibus tam presentibus quam futuris, Hermanum et Ellixabetam eius filios legitimos et naturales sibi heredes universales equis proportionibus instituit, nominavit et esse voluit, et eos invicem substituit vulgariter pupillariter et per fidicomissum.
Tutricem autem predictorum Hermani et Ellisabete eius filiorum pupillorum esse voluit et disposuit prefatam dominam Antoninam eius uxorem et matrem dictorum pupillorum.
Et hanc suam ultimam voluntatem asseruit esse velle, quam vallere voluit iure codicillorum vel cuiuscunque alterius ultime voluntatis vallere voluit et tenere quibus melius de iure vallere potest et verius potiorem et ipsam et omnia et singula que in ea continentur ab omni eius herede inviolabiliter observari et efficaciter adimpleri.
Cassans iritans et anullans omne quandocunque aliud testamentum et omnem quandocumque aliam cuiuscumque generis ultimam voluntatem alias a se conditum vel conditam, factum vel factam et cuiuscumque manu scriptum vel scriptam, et pro cassis iritis et annulatis haberi voluit et mandavit, etiam si in eisdem reperiantur descripta aliqua verba deroga toria: verborum derogatoriorum et cuiuscumque alterius ge-

neris ultimevoluntatis se omnino asseruit penitere. ¶ Actum Bononie in capella sancti Cervaxii et Protaxii, in domo habitacionis ipsius testatoris, dono Iacobo quondam ser Nicolai de Pedemontium capellano in dicta capella sacerdote et ibi presentaliter pro sa cerdote habetur in civitate Bononie et in capella predicta, Petro quondam Leonardi de Haydelbergho de Alamania alta, egregio iuris perito viro domino Antonio quondam Alberti de Muxotis cive notario et causidico bononiensi, qui anbo cum dicto capellano asseruerunt se dictum testatorem bene cognovisse et cognoscere et eum sane mentis esse, Corado quondam Johannis de Orlandis cive ratisponense teotonico, ser Antonio filio Parixii de Budriolis notario, Johanne Antonio filio dicti magistri Jacobi de Mediolano capelle predicte, testibus omnibus ore proprio dicti testatoris predictis omnibus et singulis adhibitis, vochatis et rogatis.
Nota et rogacio mei Stefani quondam Ieronymi de Bargelinis notarii de suprascriptis rogati.*

UN anno dopo la venuta di Enrico di Colonia in Bologna, giunse qui un altro tipografo tedesco, Giovanni Schreiber dell'Annunziata. Ne troviamo la conferma, e insieme possiam conoscere la data prescisa della venuta sua, nelle denunzie all'ufficio delle Bollette dei forestieri che qui recavansi ad abitare, conservate nell'Archivio di stato di Bologna. Ecco le precise parole:
Mcccclxxviij, indictione xj, die xj Martii.
Johannes quondam . . . della Annumptiata de civitate Ysprch de Allamania librorum impressor forensis, qui, ut asseruit, de novo venit ad civitatem Bononiam causa habitandi in ea et ibidem artem suam exercere cum infrascripta sua familia, videlicet:

Domina Verde de Ferraria eius uxore,
Ludovico eius cognato,
Benedicta eius cognata.**

Giovanni dell'Annunziata era della città di Innspruch, come leggesi nella denunzia; il che sembra contraddire a quanto quasi tutti affermano

*Archivio notarile di Bologna, Atti del notaio Stefano Bargellini, 2 nov. 1481, doc. n. 61.
**Vedi Orioli, op. cit., pp. 199-200. La lacuna della paternità del nostro tipografo che sopra vedesi è nello stesso originale dell'Archivio di stato di Nologna.

e a quanto in qualche caso egli stesso asserisce*, che era della città di Augusta. Puô darsi che dalla città di Augusta derivasse veramente e che poi ponesse la sua dimora a Innspruch, innanzi di discendere in Italia. A Bologna veniva certamente dalla vicina Ferrara, dove erasi fermato e aveva preso in consorte una tale Verde che è detta appunto "de Ferraria". Non è rimasta notizia di alcuna edizione di questo stampatore in Ferrara; ma noi pensiamo che qualche cosa dell'arte tipografica operasse, sopratutto per la presenza in Ferrara, il 10 aprile del 1477, del noto stampatore Enrico di Haerlem, in casa di un Giovanni teutonico**; ora questo "teutonico" potrebbe essere lo Schreiber ‹già accasatosi›, che probabilmente avrebbe lavorato con lui e da lui avrebbe trovato incitamento a impiantarsi con una officina nella città di Bologna, più allettatrice perchè la sede di uno Studio piú famoso e più frequentato. Fatto è che la famiglia costituitasi a Ferrara dallo Schreiber si recò a Bologna tutta intera, persino col fratello e la sorella della consorte, e cioè Lodovico e Benedetta che sono chiamati nella denunzia cognati del tipografo e non potevano essere legati a lui di tal parentela se non attraverso la moglie.

In Bologna Giovanni Schreiber inizia tosto il lavoro e stampa nello stesso anno dell'arrivo ben cinque opere, tra le quali una, il trattato sulla peste del Soldus, per conto di Tomaso da Bologna decano del Collegio teologico***. Mette fuori poi altre edizioni sino al 1481****, dopo del qua-

*Nella sottoscrizione alla edizione del "Liber aggregationis" di Alberto Magno, di Bologna 1478, egli cosí si nomina: "Impressum quidem est hoc opusculum per Magistrum Johannem de Annunciata de Augusta". Gesamtkatalog I, 298, n. 631.

**Ecco le parole del documento riportato dal Reichhart, Beiträge, p. 222, sotto il 1477: "Providus magister Henricus de Arlem de Olandia stampator, filius quondam Nicolai de Hollandia et habitator Ferrariae in domo magistri Joannis teotonici de Alemania" L'atto notarile è in data del 10 aprile.

***Il Copinger ‹II, 925›, tratto in inganno dal Catalogo Manzoni 3495, descrisse come del 17 dicembre del 1473 l'edizione del "Regimento in tempo di peste" del Bavera; ma c'era stato l'errore della omissione di un v dopo il Mcccclxx, per modo che venne 1473, anzichè 1478 come realmente è. L'errore fu corretto già dal Reichling su una copia della Biblioteca nazionale di Napoli; poi dal Gesamtkatalog su altra copia, quella dell'Archiginnasio di Bologna ‹vol. III, 577›.

****Il Reichling ‹fasc. IV, 1343› crede di riconoscere nella edizione del Ramus,

le anno non abbiam più alcuna notizia di suoi prodotti tipografici. Probabilmente aveva cambiato mestiere, come del resto molti facevano giunti in Italia e dopo un esperimento più o meno lungo della tipografia. Rimase tuttavia in Bologna per qualche tempo, giacchè sotto la data del 31 lugio 1482 egli figura come padrino di una Saria "filia Iacobi de Libano" della cappella di San Sigismondo, non potendosi, io penso, intendere se non lui il "Magister Ioannes stampator" che è ricordato nei libri battesimali*. Non è poi improbabile che si riferisca a questo stampatore un altro atto dell 1483 del'Archivio di stato di Bologna in cui si ricorda un "Magister Johannes quondam Andree de Augusta de Alamania alta stampator". In esso Giovanni dichiara di aver ricevuto da una tale Margherita, pure tedesca, sua domestica, certe suppellettili di sua spettanza, e inoltre le lascia in proprietà, "ob purum amorem et dilectionem quam gessit et gerit" verso di lei, tutte le vesti, pelliccie, perle, anelli e quanto altro le aveva prima destinato per suo uso.**

Nel 1481 arrivava a Bologna un altro stampatore tedesco, Leonardo figlio di Gherardo di Germania, come leggesi nella denunzia all'ufficio delle Bollette:

"Magister Leonardus filius Zerardi de Allamania stampator librorum forensis, qui, ut asseruit, de novo venit etc.

Domina Camilla eius uxore
Barbara eius filia
Antonio et Corrado } eius famulis."***

Reca dunque con sè la moglie, la figlia e due "famuli" ossia operai impressori. Nonci è rimasta al cuna edizione da lui sottoscritta: evidentemen-

"Musica practica", del 1482, i tipi dello Schreiber e suppone che l'ultima carta fosse stampata da Enrico di Colonia per la sopravvenuta morte nel 1481 dello Schreiber e l'acquisto che egli avrebbe fatto delle copie dell'opera. Ma la supposizionen non regge troppo bene, perchè lo Schreiber continuò a vivere negli anni che seguirono et perchè l'identificazione dei tipi, dato pur ci sia non è argomento sufficiente.

*Archivio del Battistero della Basiliea di San Pietro in Bologna, voll. II delle Nascite, alla data del 18 luglio 1482.

**Da un documento dell'Archivio di stato di Bologna, Sezione demaniale, Compagnia di San Girolamo di Miramonte, busta 2/6719, n. 26, ricordato dall'Orioli, loc. cit. ***Cf. Orioli, op. cit., p. 200.

te egli lavorò per altri tipografi o editori, giacchè ci risulta che rimase in Bologna per parecchio tempo. Da un rogito, ad esempio, di Nicolò Fasanini, del 19 giugno 1486, nel quale si omologa la elezione del Rettore della chiesa parrocchiale di Sant'Andrea degli Ansaldi, fra i parrocchiani che partecipano alla elezione trovasi ricordato appunto il nostro Leonardo e colla qualifica espressa di tipografo, il che denota che non aveva peranco cambiato mestiere: "Magister Leonardus quondam Gerandi de Allamania stampator librorum".* Oltre che stampatore, fu anche venditore di libri; così almeno è qualificato in un atto del 5 luglio 1492, nel quale un tal Adriano di Niccolò battiloro, della diocesi di Fiandra, confessa di aver ricevuto a Venezia da un Giovanni di Colonia commerciante di gemme, somme di denaro e varii oggetti preziosi per conto di maestro Leonardo di Gerardo "de Alamania alta stampatoris et venditoris librorum ad stampam".

Tipografo tedesco di bel nome è Enrico di Haerlem, che pubblicò a Bologna, a Siena, a Venezia da solo o con altri parecchie opere. Delle impressioni bolognesi la prima è la celebre edizione dell'Anatomia di Mondino Liuzzi stampata da lui insieme con Giovanni Valbeck di Nördlingen. L'ultima edizione datata dell'Haerlem in Bologna è del 1488 ed è do vuta alla stessa società.**

Giovanni Walbeck o Valbek o Walbeeck di Nördlingen pure tedesco stampò in Bologna parecchie cose e con ottimi caratteri, e sono da attribuirsi a lui tutte le edizioni che i bibliografi riferiscono alla società di Giovanni Valbeck con Giovanni di Nördlingen, poichè pensiamo che si tratti realmente di una sola persona come qualche altro bibliografo ha creduto. Le stampe del Valbeck in Bologna cominciano col "Manipulus curatorum" del Monterochen e vi continuano poi per molti anni. Il Valbeck insieme a un Bartholomaeus Traiectus o di Utrecht pubblicava in Bologna una Lettura di Dino il 24 marzo del 1495.

Nella edizione bolognese del "Liber aggregationis" di Alberto Magno del 1482 figura nella sottoscrizione come stampatore un altro tedesco,

*Archivio notarile di Bologna, Atti del notaio Niccolò Fasanini, in data 19 giugno 1486, filza 5, n. 75 ‹Cf. Orioli, 171›.

**Di questo stampatore mi occupai assai a lungo nello scritto: Un'edizione bolonese poco nota di Enrico di Haerlem, in "Archiginnasio", anno I ‹1906›, pp. 136 sgg.

tale Petrus de Heydelberga, il cui nome non ricorre mai più in alcun libro e di cui nessuno seppe nulla. Non è altri se non quel "Petro quondam Leonardi de Haydelbergho de Alamania alta" che figura testimone fideiussore nel testamento di Enrico di Colonia fatto in Bologna il 2 novembre del 1481, legato di amicizia al da Colonia*, e forse deve riconoscersi in quel "famulus" di nome Pietro il quale venne a Bologna con Enrico di Colonia nel 1477, quando non si trattasse di un figliuolo di quel Leonardo d'Andrea, "de Alamania alta" come questo, di cui abbiamo sopra parlato.

Pochi in complesso sono gli stampatori tedeschi che operarono a Bologna, specialmente se si pensa che non sono meno di una cinquantina i tipografi bolognesi del sec. XV; ma parecchi dei tedeschi, come Enrico di Colonia, lo Schreiber, il Valbeck ci hanno dato ottime edizioni così in carattere gotico come in romano; sì che possono avvicinarsi alle meravigliose edizioni del Ruggeri, dei da Rubiera e dei Benedetti a capo dei quali fu il grande Platone.

Accanto a tipografi avemmo in Bologna, dove notevolissimo fu in tutto il medioevo il commercio librario, degli amanuensi, legati di solito alla Nazione germanica, e dei librai tedeschi. Fra questi ultimi da notarsi un Niccolò del fu Teodorico "de Allamania" e sopratutto un Giovanni del fu Giovanni di Sciaffusa "de Allamania alta" che esercitò per tutta la seconda metà del secolo l'arte del libraio in Bologna e di cui sono frequenti i ricordi negli atti dei notai bolognesi. Abitava nella cappella di S. Mamolo, non distante dalle scuole degli artisti.**

Il Sola, trattando delle Edizioni modenesi del secolo XV***, pubblicava un documento del 1460 fornitogli da Giuseppe Campori, in cui ricordavasi un tale Corrado de Alemanea, e stabiliva subito una parentela di padre a figlio fra lui e quel Leonardo del fu Corrado de Alemanea che abitava in Rubiera ‹nel reggiano› e stampò a Marzaglia e a Modena in società con Giovanni Wurster e da solo. Konrad Haebler nella sua importantissima opera: Die deutschen Drucker des XV. Jahrhunderts im

*E' stato riprotato più su.

**Vedansi su di lui all'Archivio notarile di Bologna gli atti di Alberto da Argelata dell'agosto 1478, Filza 5, N. 27, e del 30 aprile 1484, fllza 3, n. 390, e quelli di Antonio Amorini in data del 22 marzo 1498. ***Modena, Vincenzi e Nipoti, 1880.

Auslande, segue senz'altro il Sola, e però annovera fra gli stampatori tedeschi che operarono in Bologna e nella regione Baldassarre e Giustiniano, figli di Leonardo de Alemanea abitante in Rubiera e discendente, secondo egli afferma, dal sopranominato Corrado.
Qui è anzitutto da notare che l'appellativo "de Alemanea" o "de Allamania" è molto comune in Bologna e nell'Emilia dal sec. XIII in poi, e sopratutto al principio del XV, e si dà a famiglie che possono aver avuta una lontana origine tedesca per esser discese molto tempo prima dalla Germania ‹non sempre tuttavia, perchè, come per i Bulgari e gli Ungari a Bologna, trattasi spesso di una derivazione da soprannomi›, e però non bisogna subito conchiudere da quelle denominazioni che trattasi di stranieri. Nel caso nostro poi, non credo che ci sia rapporto di sorta fra la famiglia del Corrado de Alemanea del 1460 e il Corrado de Alemanea che abitava a Rubiera e da cui discese il tipografo Leonardo di Corrado e da Leonardo i figli Baldassarre e Giustiniano da Rubiera. La prova della confusione fatta dal Sola, e dietro lui dagli altri, riducendo i Corradi a uno solo, appare limpida da questa constatazione: che Corrado risulteebbe morto il 2 ottobre 1475 ‹Doc. III del Sola› e vivo il 6 febbraio ‹non 2 come qualcuno ha scritto› del 1476!
Intorno a Leonardo e ai figli suoi Baldassarre e Giustiniano, poichè li vediamo possedere terre e case in Rubiera – cosa ben rara per questi vaganti tipografi, pieni sempre di debiti – e omettere la denominazione del luogo tedesco di origine, che è consuetudine per tutti gli altri di recare, riteniamo che, anche ammessa l'origine tedesca, la famiglia fosse in Italia, e in ispecie a Rubiera, da molto tempo, e pienamente naturalizzata, se da Rubiera prende appunto l'appellativo cognominale.
Di questi due fratelli abbiam trovate parecchie notizie nuove che qui sarebbe fuori di luogo diffusamente esporre. Basti solo sapere che in Bologna Baldassarre abitava nella parrocchia di San Barbaziano e continuò l'opera sua di tipografo non solo fino al 1486, ma certamente sino al 1494, giacchè in quell'anno, con pubblico atto, vende una casa, parte di pietre e parte di terra, di sua esclusiva proprietà, che possedeva nel castello di Rubiera, diocesi di Reggio, per lire 30; che Giustiniano abitava nella parrocchia di San Procolo prima e poi in quella di S. Andrea degli Ansaldi col fratello Giovanni Maria, e che la più bella e rara delle sue

edizioni, il "Viaze da Venezia al sancto Jherusalem et al Monte Sinae", splendidamente illustrata di caratteristiche silografie, gli recò tali spese e noie, che nel 1501 dovette consegnare quasi tutte le copie, e cioè in numero di 500, a Giovanni del Pratello il quale lo aveva finanziato. Sorte comune a molti di questi benemeriti artefici degli strumenti di cultura!

EARLY BOLOGNESE TYPE-FACES IN GERMANY.

By Victor Scholderer

I

AMONG the primary type-faces of the early German printers selected by Professor Haebler in his most recent work on incunabula* is the smallest of the four founts employed at Strasburg by the so-called Printer of the 1481 Legenda aurea, which with slight modifications achieved some popularity at Cologne and Basel in the later years of the same decade. Professor Haebler very justly qualifies it as "Italianate" but does not connect it with any particular Italian original, and indeed its archetype is uncommonly well concealed, lying hid as it does in one solitary and inconspicuous volume. This is the Guido de Monte Rocherii, Manipulus curatorum, completed on 8 April, 1480, by Johannes of Nördlingen, who is otherwise known as the partner of Hendrik of Harlem at Bologna in 1482 and at Venice in 1483 ‹Hain 8182, IA. 28682›. Its colophon ‹here reproduced› mentions no place of print-

dominātiuꝫ. Jhesus xp̄us amen.
Hec circa officiū curatoꝝ breuit̄ a me p̄scripta
sūt vt simplices i aliq̄ īstruerētur: ⁊ magis ꝑfecti
ad altiora iuestigāda laborarēt obsecrās ut si in
libello isto lector aliqua vtilia iueniat: attribuat
soli deo referens ei grates ꝙ mihi peccatori ali-
quantulū scintillaꝫ itelligētie iptiri dignatus est.
Illa aūt que minus bene dicta sunt mee ignorā-
tie aut i aduertētie ascribēs caritatiue corrigat:
⁊ ꝑ me pc̄catore ad dn̄m p̄ces fūdat. Amen.

Explicit Manipul⁹ curatoꝝ eximij doctoris
Guidonis de mōte Rocherij. ꝑ Johēꝫ de Nerd
lingen felicit̄ imp̄ssus. Sub anno icarnatōis dn̄i.
M.cccc.lxxx. Die vero.viij. Mens̄ Aprilis.

ing, in which respect it resembles several books of the partnership of 1482, but the watermarks are all characteristic of Bologna–a minuscule p with a long scrolled tail, presumably imitated from a notarial sign-manual, a bell-shaped flower with two leaves and a circle containing

*German Incunabula ‹Weiss, 1927›, plates 94, 95, p. 55 of the English translation.

a long narrow object with a rounded top, which according to Briquet ‹no. 8440› represents a minuscule n.

The book is printed throughout with one single type, which is identical in face with that already referred to of the Printer of the Legenda aurea ‹type 3 of Proctor's numeration›, except that the normal form of i is one with a short stroke in place of a dot and that the hyphen is not quite the same. The measurement of 20 lines is about 92 mm, whereas the Strasburg type measures about 97 mm, but a small difference of body is nothing unusual in such cases. The omission of the type from all lists of Johann of Nördlingen's material testifies to the rarity of the Manipulus, which none of the major bibliographers, from Panzer to Professor Haebler, ever saw with his own eyes.

Some further light is shed upon these affinities from an unusual source – one of the few Strasburg records on early printing which has survived the ravages of time. In a short list of names of printers at Strasburg known only from documentary evidence, published by Charles Schmidt in his monograph „Zur Geschichte der ältesten Bibliotheken und der ersten Buchdrucker zu Straßburg" ‹1882›, page 78, there occurs the following entry: Johann Muscatblut von Nördlingen, 1477. It can hardly be doubted that this person is identical with the Johann of Nördlingen who was working at Bologna three years later and the transference of the type from the latter city to the scene of his earlier labours is thus easily explained. Further, it does not seem impossible that he himself accompanied the type back to Strasburg and printed there as his first essay the Perottus, Rudimenta grammatices, sine nota ‹Copinger 4678, IA. 1265›. This is the only one of the otherwise homogeneous Legenda aurea group not to contain a heading type and in its measurements also stands apart from the rest, while it is further remarkable as the earliest attempt to transplant into German soil the standard Latin grammar of Italian humanism, an attempt which a printer just returned from the South would be more likely than another to make. But the manual of Perottus, so immensely popular among his own countrymen, refused to be acclimatized in Germany without closer adaptation to local requirements*, and the

*out of nearly eighty editions of the Rudimenta in Hain and Reichling only four appear to be German – that of Strasburg here under discussion, two printed in the

venture must have been a failure. We may picture Muscatblut ‹if indeed he was the venturer› selling his material, perhaps employed as foreman by his new master for a time, and then turning Southward again, where he is found in association with Hendrik of Harlem quite early in 1482. This part of his career would then closely parallel that of Christoph Valdarfer, who left Milan in or about 1478, was working for Bernhard Richel at Basel in 1479*, and had resumed printing at Milan by 1482.

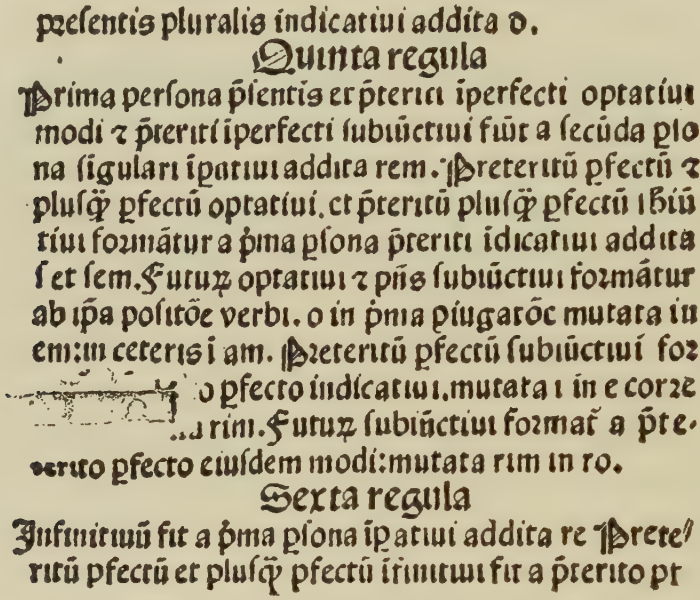
Muscatblut passes finally out of sight with the completion of an Alexander de Villa Dei, Doctrinale, dated 25 April, 1483, and stating itself to be 'impressum Venetiis per Johannem de Noerdlingen et Henricum de Harlem socios' ‹Proctor ǂ4843, Gesamtkatalog 988›; whether it is really Venetian seems a little doubtful–the watermark of a crown, at any rate, is characteristically Bolognese. Four years later Hendrik of Harlem had taken into partnership a certain Johannes Walbeck, whom the authority of Proctor has caused to be accepted as identical with Johann of Nördlingen. Quite apart from the record preserved by Schmidt, however, there is no evidence at all that the two have anything in common beyond the possession of the same Christian name. 'Walbeck' and 'de Noerdlingen' are never mentioned together in the same colophon, and of several localities in Germany called Walbeck none is anywhere near Nördlingen. The fact that the name of the printer appears more than once as 'Walbeeck' doubtless shows that he was a native of Walbeck near Cleves, hard by the Dutch frontier as it runs to-day, and therefore, like Hendrik of Harlem himself, of 'Low Dutch' origin.

Two other points deserve short mention: ‹1› the known connection of Johann Muscatblut with Nördlingen may possibly afford a clue to the origin of Muscatblut the Meistersinger, who was composing his poems as late as 1427, and whose biography seems to be at present an absolute blank; these words are written on the chance of their catching the eye

1490s by Jakob of Pforzheim at Basel ‹Hain* 12640, IA. 37735, and Hain* 12641, Proctor ǂ 7713›, and one in 1499 by Johann von Landen at Cologne ‹Hain* 12695, Voulliéme 907›. Bernhard Perger's Grammatica noua, an adaptation expressly made for German use, went through about twenty editions during the period.

*K. Stehlin, Regesten zur Geschichte des Buchdrucks bis.... 1500. Aus den Büchern des Basler Gerichtsarchivs in: Archiv für Geschichte des deutschen Buchhandels, xi ‹1888›.

of a student of the period ‹2› a type, 23 mm long, fallen on its side, the impression of which is to be seen in the Museum copy of the Perottus, is illustrated herewith as an addition to the specimens shewn in my paper on the shape of early type in the Gutenberg-Jahrbuch for 1927.


presentis pluralis indicatiui addita d.

Quinta regula

Prima persona p̄sentis et p̄teriti iperfecti optatiui modi ⁊ p̄teriti iperfecti subiūctiui fiūt a secūda ꝑso na sigulari ipatiui addita rem. Preteritū ꝑfectū ⁊ plusq̄ ꝑfectū optatiui. et p̄teritū plusq̄ ꝑfectū sbiū tiui formātur a p̄ma ꝑsona p̄teriti idicatiui addita s et sem. Futuꝝ optatiui ⁊ pñs subiūctiui formātur ab ip̄a positōe verbi. o in p̄ma ꝑiugatōe mutata in em: in ceteris i am. Preteritū ꝑfectū subiūctiui for [illegible] o ꝑfecto indicatiui. mutata i in e corre [illegible] rim. Futuꝝ subiūctiui format̄ a p̄te- rito ꝑfecto eiusdem modi: mutata rim in ro.

Sexta regula

Infinitiuū fit a p̄ma ꝑsona ipatiui addita re Prete/ ritū ꝑfectū et plusq̄ ꝑfectū ifinitiui fit a p̄terito pt

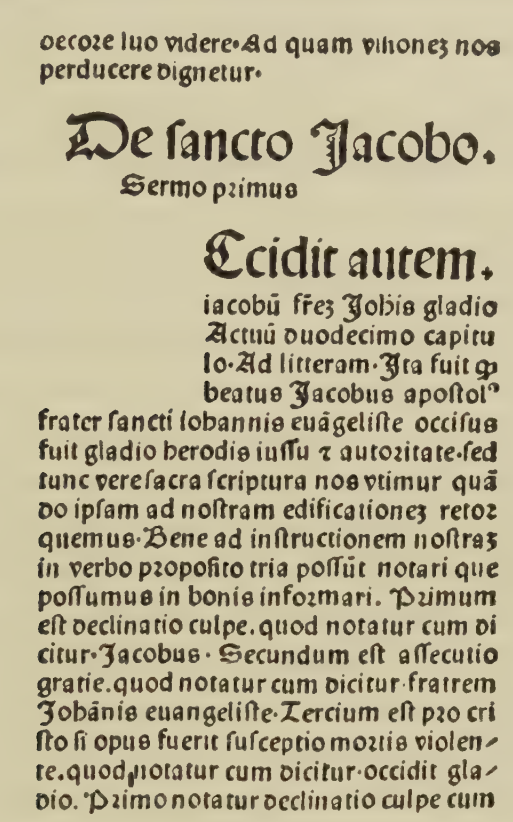
II

AMONG the adespota at the end of Proctor's German section is a group of three books, two of them constituting an edition of the Sermons of Jacobus de Voragine dated respectively 31 July and 3 November, 1484, the third an edition of Hugo de Prato Florido, Sermones de sanctis, dated 1486 ‹Unknown Places, div. A, §12, no. 3260–62›. They are printed with two gothic types in double columns, with 51 lines to the column, and with a type-page of nearly the same breadth throughout; evidently they must all be the work of the same printer. Proctor noted laconically: 'Qu. if Germany at all?' and drew a parallel between the text type and the fourth type used by Ratdolt at Venice – he had also at one time thought of Liechtenstein as the printer. Dr. Voulliéme in his supplementary short-title list of incunabula acquired by the National Library at Berlin up to 1922* transferred the group to Balthasar de Hyrberia at Bologna ‹no. 2738/3, /4›, and this ascription has since received the sanction of Prof.

*Zentralblatt für Bibliothekswesen, Beiheft xlix ‹1922›.

Haebler*. Plate 1905 d of the Type Facsimile Society leaves the question open.

Now it is true that all the original associations of the types in question are to be sought in Italy. Although inspired by Venetian models–the text type, in particular, is one of innumerable imitations of Jenson's first


oecoze luo videre·Ad quam vitonez nos
perducere dignetur·

De ſancto Jacobo.

Sermo primus

Ecidit autem.

iacobū frez Jobis gladio
Actuū duodecimo capitu
lo·Ad litteram·Ita fuit q̄
beatus Jacobus apoſtol⁹
frater ſancti Iobannis euāgeliſte occiſus
fuit gladio berodis iuſſu ⁊ autozitate·ſed
tunc vere ſacra ſcriptura nos vtimur quā
do ipſam ad noſtram edificationez retoz
quemus·Bene ad inſtructionem noſtraz
in verbo pzopoſito tria poſſūt notari que
poſſumus in bonis infozmari. Primum
eſt declinatio culpe. quod notatur cum di
citur·Jacobus· Secundum eſt aſſecutio
gratie. quod notatur cum dicitur·fratrem
Jobānis euangeliſte·Tercium eſt pzo cri
ſto ſi opus fuerit ſuſceptio moztis violen-
te. quod notatur cum dicitur·occidit gla-
dio. Primo notatur declinatio culpe cum

text gothic–the faces are specifically Bolognese to begin with, and were apparently first introduced by Johann Schreiber in 1478 ‹types 3 and 4›. They had passed into the hands of Balthasar de Hyrberia in the same city in 1481 ‹types 1 and 2› and as there is reason to suppose that Schreiber's activity did not extend beyond 1483 the group under discussion is naturally referred rather to Balthasar, who produced further signed work as late as 1486. Outside Bologna, founts exceedingly like them were being used by Alvisius Siliprandus at Mantua in 1480 ‹types 3 and 4›, while at Venice Schreiber's fellow-townsman Ratdolt, starting work afresh in the same year after a considerable interruption, equipped him-

*Die deutsch. Buchdrucker des XV. Jahrhunderts im Auslande ‹1924›, pp. 166, 167.

self with a text type ‹Proctors's type 4, 76 G.› which to a large extent may very well have been produced from Schreiber's punches, and a little later with a heading type ‹no. 5, 155 G.› still more exactly as that of Schreiber, including even the peculiarly corrugated I which is its distinctive feature*. On this showing there would appear to be no necessity for challenging the attribution of the books of 1484 and 1486 to De Hyrberia.

Nevertheless, when we pass beyond a simple examination of type-faces, we can assemble evidence so weighty as to amount to proof that these books were printed, not in Bologna nor even in Italy at all, but in Germany. The decisive witness, to put this in the forefront, is the British Museum copy of the Hugo de Prato Florido of 1486 ‹IB. 15448›. It still retains in good condition its original binding of wooden boards under pigskin stamped with repeats of a tall conventionalized flower, each enclosed in a separate compartment by continuous ribbons of curving lines – the familiar 'wall-paper' pattern so often employed by German binders of the time; the borders surrounding these panels are enlivened at intervals with a small stamp of a stag, equally characteristic of German work. Lining the inside of the boards are two leaves of print immediately recognisable as executed with the same types as the Hugo de Prato Florido itself, and shown on closer examination to correspond with it in number of lines and dimensions of the type-page and to form part of an edition of the Sermones quadragesimales de poenitentia of Robertus ‹Caracciolus› de Licio not hitherto known to exist. Here, therefore, we have a binding intimately connected with the printer's office which at the same time bears every mark of German origin and certainly could never have been produced in Italy, and the obvious implication is borne out when we look a little further afield. The book just described belonged at a very early date to the monastery of St. Gall, as is shown by a ms. note on the title. The copy at the Bodleian Library belonged to the monastery of Weissenau and is also in its original stamped pigskin, lined with two leaves of German printing, one of them from a tract in type 109 of Dinckmut at Ulm. A copy described in Emil Hirsch's Ca-

shown in the reproduction on plate XXVI of the B. M. C. ‹vol. 5›.

talogue no. lii ‹1925›, item 27, was bound in contemporary half leather with one of the Opuscula of Anselm printed at Strassburg about 1500 ‹GW 2034, IB. 2567›. As regards the Jacobus de Voragine, the Museum copy ‹IB. 15442, 15444› belonged to Altomünster, the Bodleian copy to Weissenau, that described by Reichling is at Solothurn, and that described by Pellechet at Strassburg. So wide a dispersal in the North is quite incompatible with Italian origin in books of this class. There is yet another consideration. The Italian printers were much less interested in minor divinity than their Northern colleagues and Hugo de Prato, although a fellow-countryman, was without honour among them; of sixteen editions of his writings enumerated by Hain besides that here discussed ‹nos. 8994, etc.› not one was published in the South. The appearance of a solitary edition at Bologna would therefore be an anomaly, and one much harder to account for than the case, at first sight similar, of the Italianate Perottus at Strassburg.

There appear to be no means of localizing the group more exactly than 'Southern Germany'. The paper bears no watermark of any kind, a peculiarity also found in Ulm books of about the same date, but this piece of evidence carries little weight. That the typographical material derives directly from Schreiber seems highly probable, for this affairs at Bologna passed through some sort of crisis in 1483, when, according to a document still preserved, he made over a large quantity of clothes and household effects to his German housekeeper. As Professor Haebler has pointed out, this deed of gift reads very much like a last will and testament, although not formally such, and the probabilities are that Schreiber died soon after and that the types found their way North after the dispersal of his property.

KONRAD KACHELOFEN, JOHANNES KACHELOFEN

Von Victor von Klemperer

KONRAD KACHELOFEN ist der Art wie dem Umfange seiner Druckstätte nach unbestritten der bedeutendste Buchdrucker der Stadt Leipzig im XV. Jahrhundert. Die Ansicht darüber, ob er auch der zeitlich erste Buchdrucker Leipzigs war, hat dagegen im Laufe der Jahre gewechselt. Die Entscheidung dieser Frage hat aber mehr als einen historischen Wert, da Leipzig nun einmal der Hauptort des deutschen Buchhandels ist. Es hat daher allgemeineres Interesse, wann und durch wen die Buchdruckkunst in Leipzig eingeführt worden ist, nachdem es sowieso verwunderlich erscheint, daß bei der Bedeutung, die die Universität Leipzig zweifellos schon in der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts hatte, der Buchdruck erst so relativ spät ‹1481› in Leipzig angefangen haben soll.

Die ältere Literatur, z. B. Falkenstein in der Geschichte der Buchdruckerkunst, Leipzig 1840, und Karl Petermann in der 1881 erschienenen Geschichte des Königsreichs Sachsen, in der er sich auch mit der Erfindung der Buchdruckerkunst und der Bedeutung Leipzigs als Hauptort des deutschen Buchhandels beschäftigt, nennen Konrad Kachelofen als den ersten Buchdrucker Leipzigs. Diese Ehre weist aber die spätere Fachwissenschaft dem Marcus Brandis zu, und zwar auf Grund des vom 28. September 1481 datierten Druckes der Glossa super Apocalypsim des Johannes Annius, während von Konrad Kachelofen der zurzeit bekannte früheste datierte Druck die Jahreszahl 1485 trägt. Diese Reihenfolge hielten das British Museum 1913 ‹Katalog III 621› Voulliéme ‹die deutschen Drucker des XV. Jahrhunderts 1922, Seite 84› und Haebler im Katalog der Sammlung Klemperer ‹1927, Seite 148› aufrecht, trotzdem Adolf Schmidt in seinem Aufsatz „Die Streitschriften zwischen Mainz und Erfurt aus den Jahren 1480–1481" ‹Jahresbericht der Gutenberg-Gesellschaft 1909 S. 33 ff.› die Ansicht vertrat und zu beweisen versuchte, daß Kachelofen schon im Jahre 1480 mit seiner Type 1 amtliche Drucksachen für den Erfurter Rat hergestellt hat, denen zweifellos eine anderweite Drucktätigkeit vorangegangen sein müsse, und zwar in Leipzig, da Kachelofen seit 1476, in welchem Jahre er das Bürgerrecht erwarb,

in Leipzig nachweisbar ist ‹s. Wustmann, die Anfänge des Leipziger Bücherwesens, 1879 und die Abbildung 1 des entsprechenden Eintrages in den Stadtkassenrechnungen der Stadt Leipzig des Jahres 1476›.

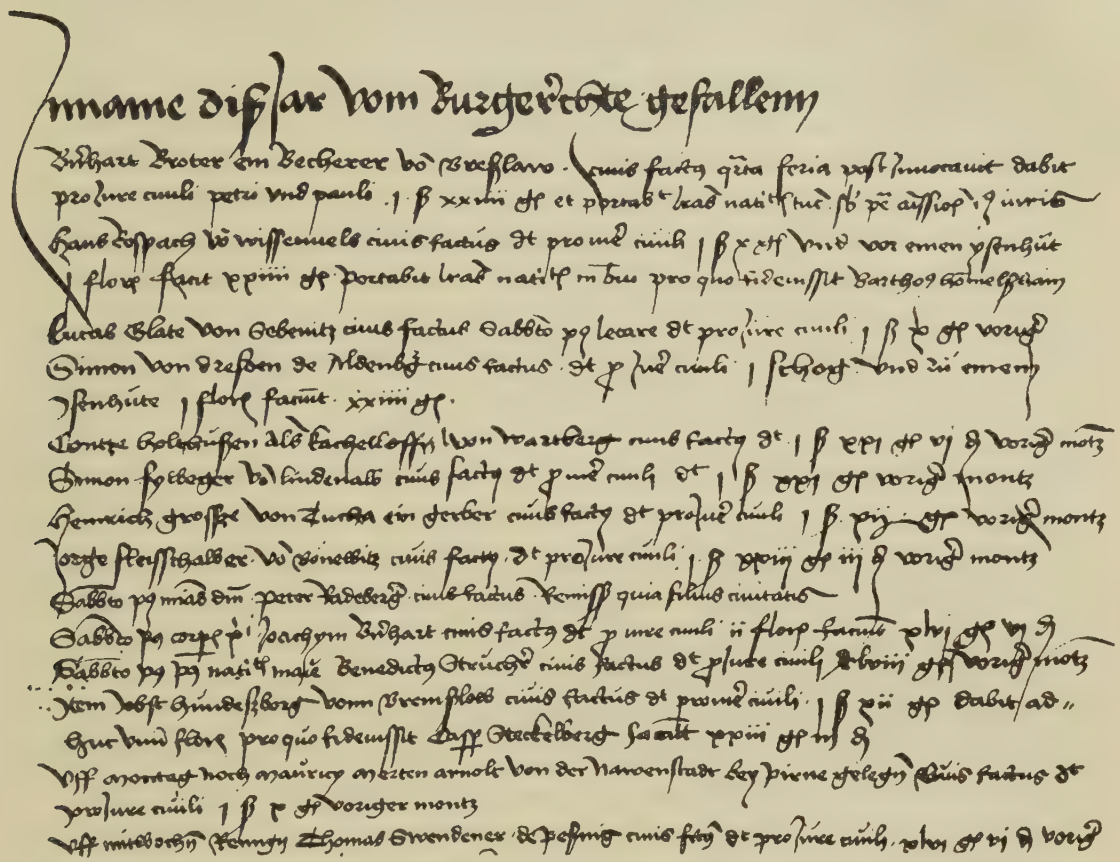


Abbildung 1
Konrad Kachelofen. Einbürgerungsvermerk im Stadtbuch von Leipzig 1476.

Inzwischen hat sich die Kommission für den Gesamtkatalog der Wiegendrucke mit den vorgenannten Streitschriften zwischen Mainz und Erfurt ‹Einblattdrucke Nr. 556, 604 und 605› eingehend beschäftigt. Im Einvernehmen mit Herrn Professor von Rath füge ich das Resultat dieser Untersuchungen in diesem Artikel ein, da sie doch allgemeines Interesse haben und sonst zurzeit nicht zur Veröffentlichung kommen würden:

> „Vergleicht man die Typen dieser Erfurter Blätter mit den Typen solcher Einblattdrucke, die ganz sicher von Kachelofen stammen, ‹vergleiche Voulliéme: Berlin 1253,5=Elbogen: Notariatsinstrument… 1486 ‹Einbl.

Drucke533› und1254,7 und8=Ernst, Kurfürst und Albrecht, Herzog von Sachsen: Ausschreiben betr. Rüstung zum Kriege 1485› so findet man auf den ersten Blick zwar eine ausgesprochene Übereinstimmung mit der Kachelofenschen Type 1, bei genauer Prüfung aber doch verschiedene, nicht unwesentliche Abweichungen. Auf den ersten ins Auge fallenden Unterschied macht Adolf Schmidt in seinem Aufsatz S. 46 schon selbst aufmerksam: „Während das „h" bei den fraglichen Drucken auf der Linie ‹h› steht, geht es bei Kachelofen unter die Linie ‹h›." Schmidt erklärt diese Abweichung damit, „daß es sich in dem einen Falle um einen deutschen, in dem anderen um einen lateinischen Text handele, was bei vielen Druckern, selbst wenn für beide die nämlichen Haupttypen angewendet werden, doch den Ersatz einzelner Buchstaben durch andere Formen veranlaßt." Da wir nun aber auch im deutschen Text der Kachelofenschen Inkunabeln 1254,7 und 8 dieses lange h feststellen können, dürfte die Erklärung Schmidts hinfällig sein.

Neben dem h ist aber noch eine andere bedeutungsvolle Abweichung zu konstatieren. Die Kachelofenschen Drucke aus den Jahren 1485 und 1486 zeigen sowohl im lateinischen als auch im deutschen Text zahlreiche Ligaturen ‹be, bo, de› und Abbreviaturen ‹alle, ewere, warunge›, die wir in den zeitlich früher liegenden Erfurter Blättern von 1480 vergeblich suchen. Läge der Fall umgekehrt, so könnte man an eine sehr natürliche und einfache Weiterentwicklung der Kachelofenschen Type glauben. Im vorliegenden Fall aber müßte, schreibt man die Erfurter Blätter Kachelofen zu, dieser erst später zur Anwendung von Ligaturen etc. übergegangen sein, während die Entwicklung der Typen im 15. Jahrhundert den umgekehrten Weg eingeschlagen hat.

Ferner ist noch eine andere kleine Abweichung zu erwähnen: Der Drucker der Erfurter Blätter verwendet regelmäßig für „sch" ein „sth" ‹vgl. Einbl. Dr. 605 Z. 1: „Romisther ‹!› keiser" als ein Beispiel für viele›, wovon sich bei Kachelofen keine Spur mehr findet. – –

Übrigens sind die drei Einblätter von 1480 nicht die einzigen Drucke, welche das runde h sowie die anderen eben erwähnten Merkmale aufweisen; vielmehr gehören mit ihnen zusammen noch folgende Stücke, welche Adolf Schmidt nicht herangezogen hat:

1.› Zwei Almanache auf das Jahr 1484, für Erfurt berechnet, davon einer lateinisch. GW 1375 und 1376.

2.› Hartzesser: Ablaßbrief zum Besten der Kirche in Urach 1484, lateinisch. Einblattdrucke 673.

Für die unserer Gruppe angehörenden lateinischen Drucke ist es bezeichnend, daß in ihnen die sonst für lat. Drucke üblichen Abkürzungen fehlen.

Andererseits finden wir das geschwänzte ꝯ, die andern für Kachelofen charakteristischen Eigentümlichkeiten sowie die für lateinische Werke in Betracht kommenden Zeichen erst vom Jahre 1485 an.
Wahrscheinlich stammen die sechs fraglichen Drucke von einem anonymen Erfurter Drucker, dessen Typen nachher in Kachelofens Hände gelangten, welcher sie veränderte und durch die für lateinische Drucke üblichen Abkürzungen bereicherte. Dieser Anonymus, den wir von 1480 bis 1484 belegen können, verfügte über einen nur wenig reichhaltigen Setzerkasten, welcher ursprünglich nur für die Herstellung deutschsprachlicher Drucke eingerichtet war."

Die Streitschriften zwischen Mainz und Erfurt können also in keiner Weise weder für die Geschichte des frühen Buchdrucks in Leipzig noch für die Druckertätigkeit Konrad Kachelofens in Leipzig herangezogen werden. Dagegen dürfen wir nicht außer acht lassen, daß Wustmann in den Stadtkassenrechnungen der Stadt Leipzig im Jahre 1479 einen „puchtrucker Nickel" feststellt, der als vermögensloser Geselle und nicht als selbständiger Drucker angesprochen werden muß. Er kann nicht bei Marcus Brandis in Stellung gewesen sein, da Haebler Marcus Brandis mit der vom 18. Dezember 1479 datierten Ausgabe Synonyma des Isidorus Hispalensis als noch in Merseburg tätig feststellt. ‹Vergl. G. f. T. Beiträge V 1911›. Der Umstand, daß Kachelofen seit 1476 in Leipzig nachweisbar ist, daß es 1479 bereits einen Gesellen dort gegeben hat, hat mich nun ebenso wie Adolf Schmidt ‹vergl. den obenerwähnten Artikel im Jahresbericht der Gutenberg-Gesellschaft› veranlaßt, weitere Nachforschungen über die ersten Leipziger Drucker anzustellen, um ein Beweisstück zu finden, aus dem man unanfechtbare Schlußfolgerungen über den Beginn des Buchdrucks in Leipzig ziehen kann. Solches zu finden, ist mir leider weder in den Matrikeln, Protokollen noch in den Stadtakten geglückt. Auch die verschiedenen Unterlagen über Konrad Celtes, mit dem Konrad Kachelofen, Marcus Brandis und später Johann Kachelofen verknüpft gewesen sind, haben keinen Anhalt gegeben. Die Untersuchungen haben aber eine ganze Reihe von bisher nicht bekannten oder bisher nicht gewürdigten Einzelheiten aus dem Leben und Wirken der beiden Kachelofen an das Licht gebracht, die ich in Nachfolgendem zusammenstelle.

Wie schon erwähnt, taucht der Name Konrad Kachelofens zum ersten Male in den Leipziger Stadtakten im Jahre 1476 anläßlich der Einbürgerung auf. Hier wird ein Contze Holzhusen alias Kachelofen, von Wartberg stammend eingebürgert. In der Gesamtliteratur, soweit ich dieselbe kenne, hat sich aber bisher niemand darum bekümmert, welche Bewandtnis es mit dem Namen Holzhusen hat und wo der Ort Wartberg liegt, von dem der Eingebürgerte kam. Es ist auch nie die Frage angeschnitten worden, was ihn dazu bewogen hat, sich Gallicus zu nennen und wie sich die Initialen auf den verschiedenen Signeten, die Konrad Kachelofen benutzt hat, erklären.

Von Johannes Kachelofen weiß die Geschichte der Druckkunst bisher nur, daß er in Ingolstadt tätig war ‹vergl. Voulliéme Deutsche Drucker Seite 76› und dort 1499 seinen einzigen unterschriebenen und datierten Druck herausgebracht hat. ‹Hain 10165›. Daß zwischen Konrad und Johannes Beziehungen bestanden haben müssen, nimmt die gesamte Literatur an, da die beiden nicht nur den gleichen Zunamen führen, sondern auch die gleiche Type benutzt haben. Die Nähe der Verwandtschaft wird in den folgenden Ausführungen festgestellt werden.

Gehen wir auf die Einbürgerung Konrad Kachelofens zurück, so darf man aus der Zahlung von 1 Schock 21 Groschen 6 Pfennigen, die er leisten mußte und über die der Rat quittiert, schließen, daß Kachelofen von auswärts zugezogen und wohlhabend gewesen ist. Da nur Großjährige das Bürgerrecht erwerben konnten, läßt die Jahreszahl 1476 einen Schluß auf das Geburtsjahr Konrad Kachelofens zu. Er muß ungefähr 1450 geboren sein und da er nach den Leipziger Akten bis gegen Ende des Jahres 1528 oder bis Anfang des Jahres 1529 nachweisbar in Leipzig ist, ungefähr 80 Jahre alt gewesen sein, als er in Leipzig verstarb. In allen Drucken nennt sich Kachelofen, soweit er sich überhaupt nennt, Konrad, in den Stadtakten wird er stets Contze oder Chuntz genannt, auch das Haus, das Kachelofen seiner Witwe Afra in Leipzig auf der Nicolaistraße hinterließ, war auf den Namen Chuntz Kachelofen eingetragen. Überall führt Kachelofen den Familiennamen Kachelofen und nicht Holzhusen, der uns nur aus dem Einbürgerungsvermerk bekannt ist. Die durchgesehenen Universitätsmatrikeln von Erfurt und Leipzig kennen keinen Contze, Chuntz oder Konrad Holzhusen, trotzdem der Name Holzhusen mit

anderen Vornamen in den Matrikeln häufig ist. Nun bezeichnet die Stadtkassenrechnung Kachelofen als aus Wartberg stammend. Nach Ritters Ortslexikon gibt es 5 Orte Wartberg in Österreich, keinen im jetzigen Deutschland, auch keinen links des Rheins. Von links des Rheins muß aber Kachelofen stammen, denn er nennt sich selbst Conradus Gallicus und war so, worauf bisher noch nicht hingewiesen worden ist, in den Kreisen der Leipziger Universität und des Humanismus bekannt.

Auf den Humanismus und besonders auf Konrad Celtes müssen wir hier ausführlicher eingehen, denn die Beziehungen des letzteren zu den beiden Kachelofen sind unbestreitbar, wenn auch Bauch in seiner Geschichte des Leipziger Frühhumanismus ‹Leipzig 1899› den Namen Kachelofen nicht erwähnt. Celtes ist in der Matrikel der Leipziger Universität nicht genannt, er dürfte aber mitten im Sommersemester 1486 nach Leipzig gekommen sein, nachdem er 1484/85 in Heidelberg bei Rudolf Agricola in die Anfangsgründe des Griechischen u. Hebräischen eingeführt worden ist, und dann laut dem Briefwechsel des Conradus Mutianus noch im Anfang des Sommersemesters 1486 in Erfurt gelehrt hatte. Im gleichen Jahre druckte Konrad Kachelofen schon des Konrad Celtes Ars versificandi et carminum in Leipzig. Der Druck ist nicht datiert, er läßt sich aber zeitlich genau festlegen, denn er erwähnt bereits Albrecht, Herzog von Sachsen und Kurfürst von Mainz als verstorben, spricht aber von dem Kurfürst Ernst von Sachsen noch als lebend. Ersterer starb am 1. Mai 1484, letzterer am 26. August 1486. Zwischen diesen beiden Daten muß also der Druck erfolgt sein. Auch der in der Ars versificandi erwähnte Tod der Kurfürstin Elisabeth, Mutter des Erzbischofs Albrecht, fiel in das Jahr 1484. Nachdem aber Celtes seine Gedichte ausdrücklich „in studio Lipzensi" bezeichnet, können sie erst im Sommer 1486 abgefaßt und vor dem 26. August 1486 Kachelofen zum Druck übergeben und von diesem vollendet worden sein, da sonst, dem Gebrauch der Zeit entsprechend, ein Nachwort über den Tod des Kurfürst Ernst von Sachsen beigefügt worden wäre.

Unserer Zeitbestimmung entspricht auch, daß die zweite wenig veränderte Auflage der Ars versificandi und zwei Tragödien Senecas von Celtes bearbeitet, Anfang 1487 von Moritz Brandis gedruckt worden

sind, während die Epitome des Lucius Annaeus Florus am 21. Mai 1487 wieder von Kachelofen gedruckt wurde. Dieser Druck stellt die erste Ausgabe dieses römischen Klassikers dar und war im Kreise des Celtes nach einer Handschrift von Ivo Wittich und Fridianus Pighinucius besorgt worden. Dieses Buch enthält Angriffe auf die scholastische Lehrmethode und erschien kurz nachdem Celtes Leipzig – er sagt „paene hostiliter expulsis" – verlassen hatte. Celtes wird dann am 18. April 1487 von Friedrich III. in Nürnberg zum Dichter gekrönt und wandert von Universität zu Universität, bis er 1491 wenigstens für einige Zeit in Ingolstadt seßhaft wird, wo wir als seinen Drucker Johann Kachelofen, wie wir weiter unten ausführen, nachweisen. Wichtig für unsere Untersuchungen ist aber vor allem, daß in der eben erwähnten Florus-Ausgabe, die zweifellos ihre Veranlassung in dem Celtes'schen Humanistenkreise hatte, zum ersten Mal Konrad Kachelofen sich im Kolophon als Conradus Gallicus bezeichnet. Das Kolophon lautet: Quod arte sua Conradus gallicus. In opido liptzense perfecit XII. Calend. Juny Anno salutis M°. CCCC°. LXXX septimo.

Konrad Kachelofen bezeichnet sich also hier als gallicus in einem zweifellos für die Humanistenkreise der Universität bestimmten Buche und ebenso wird er genannt in der Anzeige einer Vorlesung des Johannes Cubitensis über Poetik, in der dieser den Ankauf der nötigen Texte des Alexander de Villa Dei, die bei Conradus Gallicus „stipe exigua" zu haben seien, empfiehlt. Nach dem Druckjahr des 2. Teiles dieses Buches muß entgegen Einblattdrucke 795, die Vorlesungsanzeige nicht 1500, sondern etwa 1494 datiert werden ‹siehe Voulliéme in der Haebler-Festschrift 1919 Seite 34›. Hierfür spricht auch die 3. Stelle, wo wir Conradus Gallicus erwähnt finden. Kachelofen hatte 1495 auf Bestellung des Bischofs von Meißen den Druck eines Meßbuches für dessen Diözese begonnen, als eine Pestepidemie ihn veranlaßte, Leipzig zu verlassen. Er setzte seine Arbeit in Freiberg fort und vollendete sie am 9. November 1495. Dies schildert Konrad Kachelofen im Kolophon unter Nennung seines Namens. Hinter der Schlußschrift folgt dann ein kurzes Epigramm des oben erwähnten Cubitensis zum Lobe des Conradus Gallicus, während das Wappen des Johann von Salhusen als Bischof von Meißen, mit angefügtem Signet Kachelofens, bestehend aus zwei

Schildern, auf dem linken das Leipziger Wappen, auf dem rechten ein h mit Pfeil, siehe Abbildung 2, das Buch schließt. Das Epigramm und der Holzschnitt waren zweifellos schon aus Leipzig mitgebracht worden, denn sonst hätte Kachelofen statt dem Leipziger das Freiberger Wappen im Signet verwendet. So haben wir als Beweisstück in ein und

Abbildung 2
Konrad Kachelofen. Signet. Missale Misnense. Freiberg 1495

demselben Druck die Bezeichnung Gallicus neben dem wirklichen Namen Kachelofen. Hätte Kachelofen sich in den ersten Jahren des XVI. Jahrhunderts selbst als Gallicus bezeichnet, so würde wohl niemand daran zweifeln, daß er von links des Rheins stammte, denn 1501 erschien

Jakob Wimphelings Schrift „Germania", worin er das Elsaß den Franzosen absprach, dem 1502 Thomas Murners „Nova Germania" folgte, in der er zu beweisen versuchte, daß Frankreich Ansprüche auf den Elsaß habe. Wenn wir aber auf diese Dinge heute zurückgehen, so können wir wohl mit Recht annehmen, ‹vergl. Emil von Borries: Wimpheling und Murner im Kampf um die ältere Geschichte des Elsasses. Heidelberg: Winter 1926› daß diese Streitfragen auch schon im XV. Jahrhundert die Gemüter beschäftigt haben, suchte doch Karl der Kühne seit 1467 Lothringen, die Schweiz und das südliche Frankreich in Burgund einzuverleiben und nach seinem Tode, also ab 1477, Ludwig XI. Frankreich nach Osten auszudehnen, nachdem die Franzosen bereits 1444 vergeblich versucht hatten, Metz zu erobern.

Fragen wir uns nun, wo stammt Kachelofen her, so können wir aus dem Umstand, daß er sich selbst Gallicus nennt und mit diesem Namen in den Kreisen der Universität so bekannt war, daß ein Universitätslehrer seine Hörer auf das Erscheinen eines Lehrbuches bei dem Buchdrucker Gallicus ohne nähere Bezeichnung hinweisen konnte, wohl mit Recht die Heimat Kachelofens in Gebiete verlegen, die in der damaligen Zeit den Namen Gallicus rechtfertigen. Ein Wartberg gibt es links des Rheins nicht, dafür liegt aber im Kreise Metz bei Courzel ein Ort Warsberg. Vielleicht hieß dieses Warsberg damals Wartberg oder aber der Stadtschreiber von Leipzig hat in seiner Kassenrechnung statt des ihm unwahrscheinlich klingenden Namens Warsberg das ihm vertrautere Wartberg niedergeschrieben. Ich habe auf dem Wege über das Staatsarchiv in Metz versucht, eine Bestätigung meiner Vermutungen zu erhalten, leider sind diese Bemühungen erfolglos geblieben, da weder Notariatsakten von Warsberg noch Kirchenakten aus der inredestehenden Zeit vorhanden sind. Dafür teilt mir aber der katholische Pfarrer von Warsberg, Schneider, mit, daß noch heute in verschiedenen um Warsberg herumliegenden Dörfern, z. B. Horm, Porcelette, Boucheporn Familien mit dem Namen Holzhauser vorhanden sind und daß in älteren Gemeindeakten von Warsberg der Name Holzhauser vorkommt. Wenn auch der Name Holzhauser oder Holzhausen sicherlich ein sehr häufiger ist, so kann man ihn doch vielleicht in diesem Punkt mit als Beweis dafür anziehen, daß Contze Holzhusen der spätere Konrad Kachelofen aus Lothringen

und zwar aus Warsberg stammt und sich so der selbstgewählte Name Gallicus rechtfertigt.

Die obenerwähnten Untersuchungen der Matrikel der Universität Erfurt, die wie schon gesagt bezüglich der Namen Contze Kachelofen oder Holzhusen erfolglos geblieben sind, haben aber zutage gefördert, daß Johannes Kachelofen in Erfurt studiert hat und zwar wie aus Abbildung

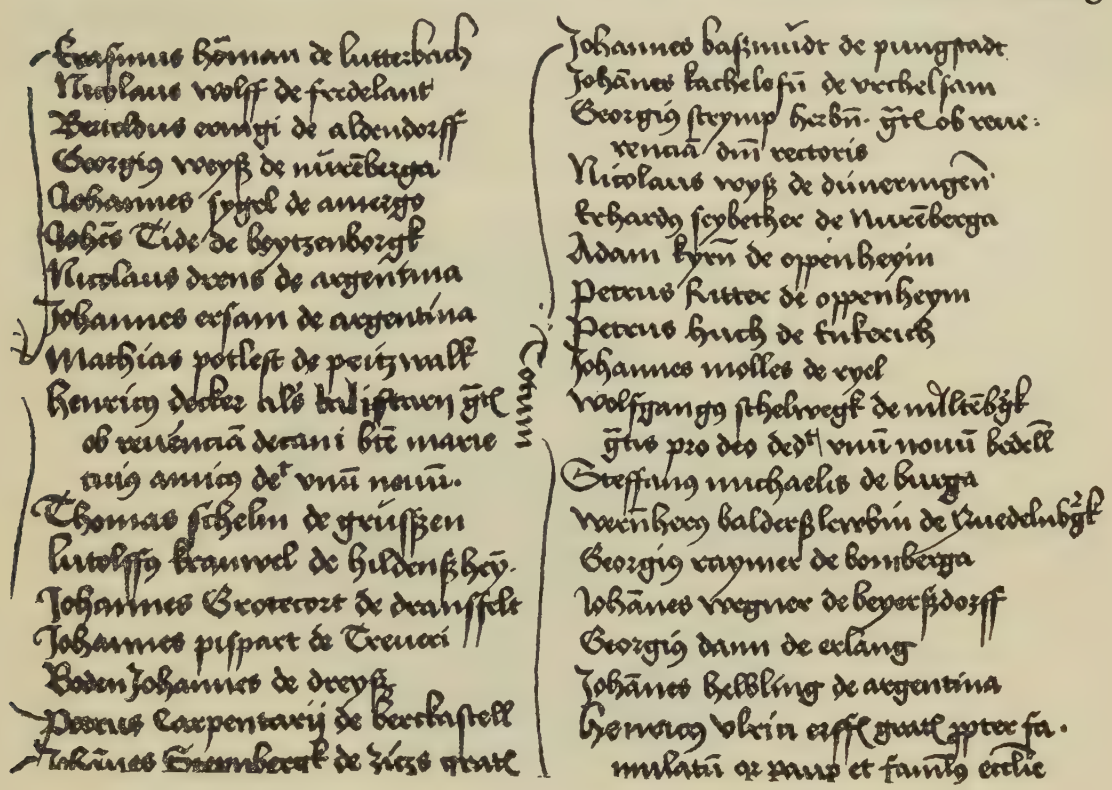


Abbildung 3
Johannes Kachelofen. Immatrikulation Erfurt Sommersemester 1487

3 ersichtlich, ist er für das Sommersemester 1487 als von Urchelsam stammend, dort immatrikuliert gewesen. Es handelte sich nun darum, festzustellen, wo liegt Urchelsam und kann man Urchelsam in irgend einen Zusammenhang mit Warsberg bringen! Die Ermittlungen, die ich angestellt habe, haben ergeben, daß Urchelsam voraussichtlich die heutige Landgemeinde Urschenheim im Bezirk Oberelsaß, Kreis Kolmar ‹vergl. das Ortsverzeichnis der abgetretenen Gebiete, Berlin 1926 Seite 526› ist, womit wir Johannes Kachelofen aus der Gegend zwischen Kolmar und dem Rhein stammend, als Elsässer ansprechen müssen,

zumal noch heute der Familienname Kachelofen im Elsaß und in der Schweiz vorkommt. Den Zusammenhang mit Konrad Kachelofen finden wir hierbei nur dadurch, daß wir verschiedene Beziehungen desselben mit dem Elsaß nachweisen können, wobei wir den im Leipziger Stadtbuch des Jahres 1513 erwähnten Streit Kachelofens und seines Gesellen Michel Junghans aus Pirna mit dem Buchbinder Hans Pracke aus Metz außer acht lassen. Der wichtigste Beweispunkt ist die Wahl des Signets. Konrad Kachelofen verwendet nämlich in Lochmaier, Paro-

Abbildung 4
Martin Schongauer, bärtiger Mann mit 2 Wappenschildern. B 101.

chiale curatorum, 1497 ‹Hain 10168› Abbildung 3› wie Lehrs im XX. Bande des Repertorium für Kunstwissenschaft 1897 in Verfolg der Bauchschen Ausführungen im XIX. Bande der gleichen Zeitschrift 1896 nachweist, ein Signet, das eine genaue Kopie eines Schongauer'schen Stiches darstellt ‹B. 101›, nur sind statt der ursprünglichen Wappenzeichen Greifenfuß und Hahn ‹siehe Abbildung 4› das Leipziger Stadtwappen und die Initialen des Druckers eingefügt ‹siehe Abbildung 5›.

Martin Schongauer, der kurz vor Mitte des XV. Jahrhunderts in Kolmar geboren war ‹vergl. Curt Glaser, die Deutsche Malerei ff. 213›, ist in Kolmar der Schüler des schon 1472 dort verstorbenen Malers Caspar Isenmann gewesen, während er das Goldschmiedehandwerk in der Werkstatt seines Vaters erlernte. In der kurzen Zeit seines Lebens, denn schon 1491 verstarb Schongauer, ist er ein berühmter und vielbegehrter Maler gewesen, dessen Werkstatt die Stadt und Umgebung mit Altären versorgte. Ist da nicht die Annahme zulässig, daß Konrad Kachelofen, des-

Abbildung 5
Konrad Kachelofen. Signet. Hain 10168. Leipzig 1497

sen Jugend wir in die Gegend von Kolmar verlegen, Schongauer gekannt und sich sein Signet nach dem Vorbilde Schongauers geschaffen hat! Wenn wir all die ermittelten Daten über Konrad Holzhusen alias Kachelofen und über Johannes Kachelofen zusammenstellen, dürfen wir wohl die Vermutung äußern, daß der in Warsberg in Lothringen geborene Konrad Holzhusen mit seiner Mutter, die einen Kachelofen heiratete, nach Urchelsam im Kreise Kolmar gekommen ist, wo sein Halbbruder Johannes Kachelofen geboren wurde. Im Hause des Stiefvaters nahm er dann den Namen Kachelofen an und nur bei seiner Einbürgerung

mußte er den Namen seines leiblichen Vaters verwenden; daher Contze Holzhusen alias Kachelofen. In dem erwähnten Signet finden sich die Initialen C und K; zwischen diesen Buchstaben ist auf dem Schild noch ein h mit einem nach rechts zeigenden Pfeil. Es könnte das H von

Abbildung 6
Konrad Kachelofen. Epistola de miseria curatorum. Hain 6617. Leipzig 1489

Holzhusen mit dem Hinweis auf das K von Kachelofen sein, wahrscheinlicher ist aber, daß das h eine Hausmarke darstellt, denn in dem Signet des 1495 in Freiberg vollendeten obenerwähnten Missale Mis-

nense von Konrad Kachelofen – das also zeitlich früher liegt – befindet sich nur das h mit dem Pfeil. In zwei der bei Kachelofen vorkommenden Illustrationen finden wir auch ein h und zwar in der Epistola de miseria curatorum ‹Hain 6617, siehe Abbildung 6› und in einem Donat ‹Hain 13636›, abgebildet in Schreiber, Accipiesholzschnitte No. 40. Da sich aber auch Blätter mit dem gleichen h in Chroneken der sassen, gedruckt 1492 bei Peter Schöffer in Mainz finden und Nagler III 1560 ff. ähnliche Zeichen in Oberdeutschland nachweist, so dürfen wir als sicher annehmen, daß diese Zeichen mit dem Namen Holzhusen nichts zu tun haben, sondern das Monogramm des Holzschneiders darstellen.
Denken wir daran, daß Wimpheling 1450 in Schlettstadt im Elsaß geboren worden ist, so ist die Vermutung, daß Kachelofen auch Wimpheling von Jugend an gekannt hat, bei der Bedeutung, die Kolmar seinerzeit für den ganzen Elsaß hatte, naheliegend. Kachelofen hat aber, im Gegensatz zu Wimpheling, als Lothringer sich als Gallicus gefühlt, wohl auch im Gegensatz zu seinem aus dem rein deutschen Sprachgebiet des Elsaß

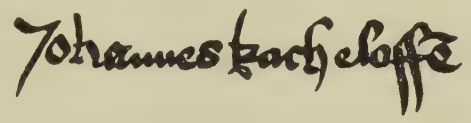


Abbildung 7
Johannes Kachelofen. Namenszug als Rubrikator in Boethius, De consolatione philosophiae, Köln, Johannes Koelhoff 1481. Hain 3371

stammenden Halbbruder Johannes. Daher ließ Konrad sich Gallicus nennen und bezeichnete sich selber so.
Aus Johannes Kachelofens Lebensgeschichte war bisher überhaupt nichts bekannt ‹vergl. Voulliéme, deutsche Drucker, Seite 76›. Wir haben, wie oben erwähnt, feststellen können, daß er aus Urchelsam stammt, und Ostern 1487 in die Matrikel der Universität Erfurt eingetragen worden ist. Vielleicht gab Celtes die Veranlassung zur Aufnahme dieses Studiums, denn wenn wir annehmen, daß Konrad und Johannes Halbbrüder waren und letzterer bei ersterem das Drucken erlernt hat, wofür die Gleichheit der Typen spricht, so müssen Celtes und Johannes Kachelofen ebenfalls schon in Leipzig zusammengekommen sein, als Konrad 1486 für Celtes druckte. Daß Celtes sich später des Johann Kachelofen als Drucker bedient hat, werden wir weiter unten ausführen. Inzwischen

sei erwähnt, daß ich in einem meiner Kölner Drucke Johann Kachelofens Namenszug und ein Doppelwappen gefunden habe. Auf dem ersten leeren Blatte eines Exemplares des Boethius „De consolatione philosophiae" Köln, Johannes Koelhoff, 1481, findet sich mit roter Tinte der Name Johannes Kacheloffen ‹Abbildung 7› und am Ende des Registers des rot rubrizierten Druckes ein vierteiliges Wappen ebenfalls in roter Tinte ‹Abbildung 8›. Je zwei der Wappenschilder sind gleich,

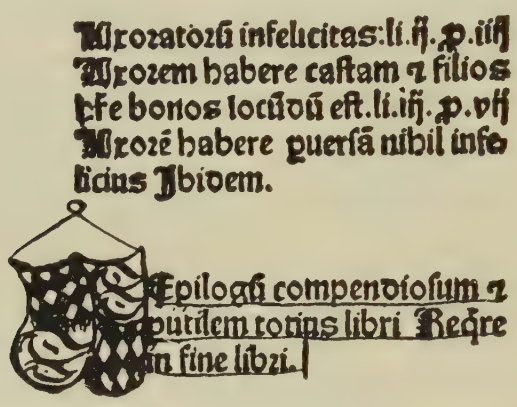


Abbildung 8
Johannes Kachelofen. Wappen im Boethius-Exemplar

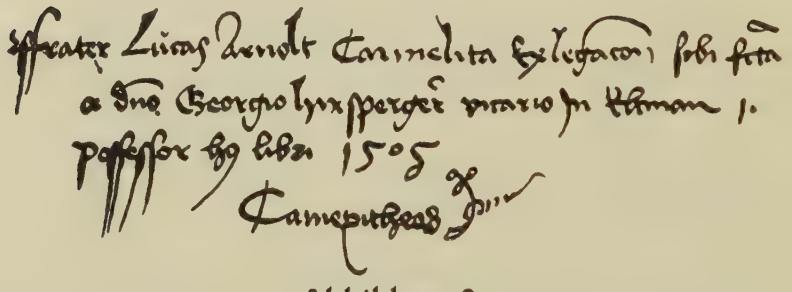


Abbildung 9
Besitzvermerk im Boethius-Exemplar

zwei derselben heraldisch nicht erklärbar – wohl das Wappen des Rubrikators Kachelofen oder seine Hausmarke –, die beiden anderen das bayrische Wappen mit dem unverkennbaren Wecken. Hieraus läßt sich feststellen, daß Kachelofen auch als Rubrikator tätig war, und zwar in Bayern, zumal sich in dem Drucke Besitzvermerke von Georg Hirsperger, Vikar in Elmau ‹XV. Jahrhundert›, und von Lucas Arndt, einem Carmeliter, der das Buch von dem erstgenannten Besitzer geschenkt erhalten hat, datiert 1505 ‹Abbildung 9›, befinden. Der Versuch, den Einband,

einen gotischen Lederband mit Stempelpressung, als das Werk eines bestimmten Buchbinders, etwa Georg Wirffels, des Ingolstädter Pedells, Druckers und Buchbinders, zu identifizieren, ist erfolglos geblieben. Es ist ein typischer Klosterband, bei dem weder aus dem Stempel, noch aus den Vorsatzblättern irgendeine Provenienz feststellbar ist. Auch die vier anderen von der Kommission für den Gesamtkatalog ermittelten Exemplare des Boethius habe ich eingesehen. Sie waren, falls überhaupt, von anderer Hand rubriziert. Ich kann den Nachweis dafür, daß Kachelofen mehrere Exemplare des Boethius, oder auch andere Drucke rubriziert hat, also vielleicht eine Tätigkeit als Rubrikator längere Zeit, wie etwa Bämler, ausübte, nicht erbringen.

Was Johann Kachelofens Druckertätigkeit in Ingolstadt anlangt, so kennt man nur den einen voll unterschriebenen schon erwähnten Druck vom Jahre 1499 ‹Hain 10165› und zwei andere, die nur den Druckort angeben, ‹Hain 10162 und 1825›. Wegen der bis auf ganz geringe Unterschiede ‹B. M. C. S. 679› vorhandenen Übereinstimmung der Typen Johann Kachelofens mit denjenigen, die der Drucker von Celtes Epitoma benutzt hat, hätte man eigentlich beide Pressen miteinander in Verbindung bringen sollen. Voulliéme lehnt dies jedoch ab, da er kein Mittel findet, die zwischen den beiden Druckern klaffende Lücke von 7 Jahren auszufüllen ‹Deutsche Drucker Seite 76›. Ich kann mich dem nicht anschließen, denn ich finde eine Erklärung dieser Lücke in den Veränderungen, die die Pest und der ständige Professorenwechsel an der Universität Ingolstadt verursacht hat.

Johann Kachelofen finden wir in der Matrikel von Erfurt im Sommersemester 1487, in der Matrikel der Universität Ingolstadt suchen wir ihn vergeblich, also genau das entgegengesetzte Resultat wie bei den Nachforschungen bezüglich Conrad Celtes. Er fehlt in der Erfurter Matrikel, in Ingolstadt finden wir ihn am 5. Januar 1492 und am 7. Mai 1494. Er wird am 19. Februar 1496 letztmalig in den Büchern der Universität erwähnt ‹vergl. München Universitätsakten D III 1 Seite 406›.

Nehmen wir nun an, daß Johann Kachelofen mit Druckgerät des Konrad Kachelofen nach beendeten Studien in Erfurt etwa gegen Ende 1489 in Ingolstadt, wo um diese Zeit auch die unbedeutende zweite Presse, deren Besitzer wir nicht kennen, ihre Tätigkeit eingestellt hatte, also

eine Druckerei nicht mehr bestand, eingetroffen ist und zuerst wie seine Ingolstädter Vorgänger nur kleinere Gelegenheitsdrucke druckte, bis Ende 1491 Celtes in Ingolstadt auftauchte. Sofort wird die Presse lebhaft. Es erscheinen die Epitoma des Konrad Celtes ‹Hain 4842› und die Exercitata des Johann Parreut ‹Hain 12423› und es ist doch wahrscheinlicher, daß der Zusammenhang zwischen Ingolstadt und Leipzig, den Scholderer im Katalog III des Brit. Museum Seite 677, sich ganz an Voulliéme anschließend, konstruiert, sich auf die Identität zwischen dem Celtes Drucker und Johann Kachelofen stützt und nicht auf die Verbindung von Paulus Niavis mit Leipzig und Ingolstadt, zumal weder ein Niavis-Druck des Celtes Druckers noch des Johann Kachelofen bekannt ist. In der Universitätsbibliothek in München befindet sich noch der Originalbrief des Celtes an seinen Freund und Gönner den Juristen Dr. Sixtus Tucher über seine Vorlesungen. In diesem Brief spricht Celtes auch von der Mnemotechnik. Ist es da nicht möglich, daß die Ars memorativa ‹Gesamtkatalog 2568›, ad commemorandum terminos, questiones, argumenta, sermones, deren Druck dem Johann Kachelofen zugeschrieben wird, der Feder des Celtes entstammt, zumal sie ebenso wie die oben oft erwähnte ars versificandi mit schematischen Holzschnitten versehen ist. Vielleicht ist dies Büchlein wie andere uns nicht erhaltene kleinere Schriften in den Jahren nach 1492 gedruckt, bis wir 1499 den datierten und unterschriebenen Druck von Jacob Lochers Rosarium coelestis curiae et patriae triumphantis ‹Hain 10165› feststellen können. Viel wird in dieser Zeit in Ingolstadt überhaupt nicht gedruckt worden sein, wissen wir doch aus der Geschichte der Stadt Ingolstadt von J. Gerster, München 1853, daß schon 1494 die Pest in Ingolstadt ausbrach, Professoren und Studenten flohen, und die Universität verödete, so daß am 18. Oktober 1495 nicht einmal die Rektorwahl ordnungsmäßig stattfinden konnte ‹vergl. Bauch, Humanismus in Ingolstadt, München 1901›. Auch Johann Parreut starb 1495 an der Pest, während Celtes, der ebenfalls Ingolstadt verlassen hatte, erst im Februar 1496 wieder zurückgekehrt ist, aber schon die Absicht in sich trug, Ingolstadt für immer zu verlassen. Er fühlte sich in Ingolstadt nicht wohl und mühte sich, einen Ruf in die kaiserliche Residenz nach Wien zu erhalten. 1497 siedelt er dorthin über, wir finden noch in einem Schreiben des Celtes vom 1. Juli

1497 an den Magistrat Nürnberg, daß sich Celtes selbst als „ordinarien und lector" des Studiums zu Ingolstadt bezeichnet ‹siehe B. Hartmann, Celtes, Nürnberg 1889›. Nach Ingolstadt kommt dann 1498 der 1497 gekrönte Dichter Jakob Locher, ein Schüler des Celtes. Reihen wir diese Ziffern aneinander, so verschwindet die von Voulliéme behauptete Lücke und wir erhalten von Ende 1492 bis 1499 eine Reihe von Drucken der Werke Ingolstätter Professoren mit der gleichen Type gedruckt und zwar in einer Type, die nachweisbar auf die des Konrad Kachelofen zurückgeht. Und wäre wirklich eine kurze Lücke, so ist diese Pause doch kein Beweis gegen die Identität der beiden Pressen, finden sich doch auch bei anderen sehr produktiven Pressen Jahre, aus denen wir keine datierten Drucke derselben kennen. Erstaunlich bleibt nur, warum die Matrikel von Ingolstadt, die Georg Wirffel, allerdings als Pedell, erwähnt, Johann Kachelofen nicht kennt. Vielleicht finden wir eine Erklärung dafür darin, daß die Druckerkunst in Ingolstadt im XV. Jahrhundert nicht die Bedeutung hatte oder das Ansehen genoß, wie an anderen größeren Universitäten.

Ende 1499 verschwindet Johann Kachelofen aus der Ingolstädter Druckergeschichte, wenigstens kennt man keinen nach diesem Jahre datierten oder einzureihenden Druck, und auch von anderen Orten hören wir nichts mehr über ihn. Vielleicht findet aber die stetig fortschreitende Forschung noch Spuren einer späteren Drucktätigkeit Johann Kachelofens oder Nachrichten über sein späteres Schicksal; in den Leipziger Akten taucht sein Name jedenfalls nicht auf. Für sein leeres Blatt in der Geschichte der Deutschen Drucker sind aber nun wenigstens einige Daten gefunden, vor allem glaube ich seine Identität mit dem Celtes Drucker nachgewiesen zu haben, so daß er mit einer Wirksamkeit von etwa 1490 bis 1499 der Hauptdrucker der Universitätsstadt Ingolstadt im XV. Jahrhundert gewesen sein dürfte.

DIE HOLZSCHNITTE DER BREYDENBACHSCHEN PILGERFAHRT ALS VORBILDER GEZEICHNETER HANDSCHRIFTENILLUSTRATION

Von Hellmut Lehmann-Haupt

DIE Schilderung seiner Pilgerfahrt ins Heilige Land, die der Mainzer Domdechant Bernhard von Breydenbach zuerst im Jahre 1486 in Mainz erscheinen ließ, hat sich immer des besonderen Rufes als eines der hervorragendsten illustrierten Bücher der Frühzeit zu erfreuen gehabt. Den Kern der Illustrationen bilden überraschend gelungene Ansichten der auf der Reise berührten Orte und heiligen Erinnerungsstätten, denen mit großem Geschick mannigfaltige Figurenszenen eingefügt sind, die dem Betrachter trotz kleinsten Formates eine Fülle von unmittelbaren Naturbeobachtungen vermitteln. Neben einem Plan von Jerusalem und einer Karte des ganzen Heiligen Landes finden sich ferner als selbständige Figurenbilder in größerem Format Trachtenbilder orientalischer Volkskostüme und verschiedene morgenländische Alphabete. Wir wissen, daß Breydenbach eigens für den Entwurf dieser Illustrationen einen geschulten Künstler mit auf die Reise nahm: den Utrechter Maler Erhard Reuwich, der an Ort und Stelle skizzierte und die gesammelten Beobachtungen zu den vielgerühmten Holzschnitten verarbeitete. Er nennt sich, um diesen Punkt gleich hier zu erwähnen, in den verschiedenen Mainzer Ausgaben auch als den Drucker der Pilgerreise. Neuerdings bezweifelt man die wörtliche Richtigkeit dieser Behauptung. Ernst Voulliéme vermutet auf Grund einer Übereinstimmung der verwendeten Typen mit Peter Schoefferschen Schriften eher in diesem Manne den eigentlichen Drucker und weist dem Reuwich die Rolle des Verlegers zu. Es ließe sich auch denken, daß er in der Schoefferschen Druckerei unter der Oberleitung Peter Schoeffers gedruckt hat und also wirklich Drucker war. Auf jeden Fall waren seine Städte-Ansichten epochemachend, mit ihnen führte er die Buchillustration auf dem Wege neuzeitlicher Naturentdeckung einen gewaltigen Schritt voran und legte den Grund zu einer Entwicklung, die im großangelegten Kupferstich-Ansichtenwerk späterer Jahrhunderte zahllose Blüten treiben sollte. Die unmittelbare Wirkung zur Zeit

ihres ersten Entstehens können wir an den vielen weiteren Auflagen des Buches ermessen, in denen die Holzschnitte jedesmal wieder voll zur Geltung kamen. Aber auch in der übrigen zeitgenössischen Holzschnittillustration ist ihr Einfluß deutlich zu verfolgen, wie es Leo Bär schon vor Jahren auseinandergesetzt hat.

Weniger beachtet wurde die Verwendung der Holzschnitte in der zu jenem Zeitpunkt noch in der herkömmlichen Weise gepflegten Handschriftenillustration mit Feder und Wasserfarben. Der Konstanzer Ritter Conrad Grünemberg, bekannt auch als Verfasser eines umfassenden Wappenbuches, unternahm in demselben Jahr 1486, in dem der Breydenbach zuerst erschien, eine Pilgerreise ins Heilige Land. Die Schilderung dieser Reise darf als eine der anziehendsten und zugleich anschaulichsten Quellen zur Kulturgeschichte des Heiligen Landes und zur Geschichte des Reisens überhaupt gelten. Bei allen Erleichterungen und Verbesserungen, die seither eingetreten sind, überrascht die Ähnlichkeit einer ganzen Reihe von äußeren Umständen mit heutigen Verhältnissen. Wie in unsern Tagen vertraute man sich einer Reisegesellschaft an, die dafür zu sorgen hatte, daß neben dem Bedürfnis nach religiöser Erbauung im heißersehnten Anblick der heiligen Stätten auch weltliche Schaulust und Abenteurertrieb der unternehmungslustigen Reisenden auf ihre Rechnung kamen. Für die Eingeborenen bedeuteten diese Pilgertruppen ein willkommenes Objekt der Ausbeutung; man bot sich ihnen als Fremdenführer an, verlangte, wo immer es nur ging, Eintrittsgelder, verkaufte ihnen für ihr gutes Geld billige Reiseandenken, ließ sich für jede kleine Hilfeleistung immer wieder Trinkgelder bezahlen und nahm im übrigen wenig Rücksicht auf die ergriffene Pietät der Pilger, die sich am Ziel ihrer inbrünstigen Sehnsucht oft auf das schändlichste von den andersgläubigen Bewohnern mißhandelt sahen.

Den Charakter der Illustrationen dieses fesselnden Buches, das in zwei Abschriften in Gotha und in Karlsruhe erhalten ist, bestimmt die enge Anlehnung an die Reuwichschen Holzschnitte. Ehe wir aber diese Beziehungen einer näheren Betrachtung unterziehen, wird es gut sein, über das Verhältnis der Illustrationen zunächst der zwei Handschriften untereinander Klarheit zu schaffen. Das Exemplar der Landesbibliothek

in Gotha ‹Chart. A. 541. Papier› ist das weitaus sorgfältiger illustrierte. Nicht nur die zeichnerische Durchführung der einzelnen Darstellungen ist eine sauberere und gewandtere. Auch im Inhalt der Illustrationen wird im Gothaer Exemplar viel mehr auf die Anregungen des Textes eingegangen, werden die Ansichten der heiligen Stätten mit Schilderungen von allerlei Begebenheiten der Reise auf das lebendigste ergänzt. Darstellungen wie die Landungszeremonien in Jaffa auf fol. 45, der Besuch des Salzsumpfes, der Einzug in Rama und vieles andere sind geradezu Musterbeispiele vollendeter Wiedergabe der Texterzählung und Verlebendigung ihrer Wirkung in äußerst sprechenden Szenen! Erstaunlich auch die Einfügung genremäßig gehaltener Figurengruppen in die Stadtansichten, die bei völliger Natürlichkeit der Bewegungen kompositionsmäßig mit dem Gesamtbild zur Einheit verwachsen. Man beobachte nur bei den Hafenansichten das bunte Treiben auf den Kais, die Verkaufsbuden und Schlächter, die Ringkämpfer, Handwerksburschen mit ihrem Bündel, spazierende Liebespaare, Holzhacker, Lastträger, Viehtreiber, Angler, Netzfischer, die Zimmerleute auf den Schiffswerften; in der grünen Landschaft die Hirten mit ihren Herden und die Esel- und Kamelkarawanen auf den Straßen! Die Ruderer auf den Gondeln mit ihrer typischen, heute noch zu beobachtenden Ausfallstellung, das Spielen der Delphine auf der blauen Meeresoberfläche! Bei aller lebendigen Frische seiner Beobachtungsgabe war der Zeichner ein vorzüglich geschulter Mann, der seine Beobachtungen zu glaubhaften Gesamtansichten zu verbinden wußte. Er beherrscht durchaus die Mittel der gewerbsmäßigen, volkstümlichen Handschriftenillustration, wie sie sich etwa seit dem Beginn des 15. Jahrhunderts immer deutlicher bis zu ihrer Blütezeit im zweiten und dritten Viertel des Jahrhunderts verfolgen läßt. Besonders bezeichnend für diese gattungsmäßige Zugehörigkeit der Gothaer Illustrationen ist zum Beispiel die Zerlegung der hügeligen, von Wegen durchkreuzten Landschaft in verschiedene klar getrennte Gründe, deren jeder in einem andern Gesamtton von grün über gelb zu blau gehalten wird. Besonders auffällig sind die stereotypen, blaugetönten Buschreihen des Hintergrundes, die mit dem Pinsel eingesetzt sind, und, wenn sie sich einmal zu richtigen einzelnen Bäumchen ausgebildet in den Vordergrund hineinziehen, so ganz an-

ders wirken als die „holzschnittmäßigen" Palmen. Typisch ist auch, wie sich der Illustrator die Meeresoberfläche mit gezierter Technik in Zonen zerlegt, deren jede er in anderer Strichmanier behandelt.
Nur um zwei Darstellungen ist die Karlsruher Abschrift ‹cod. St. Peter, Papier, 32› gegenüber Gotha reicher: Die Darstellung von „Alt-Sara", einer Ruinenstadt am Meer, fol. 11, keine sehr beachtenswerte Zeichnung, und die türkische Nave auf fol. 50. Demgegenüber enthält die Gothaer Handschrift eine ganze Reihe von Abbildungen, die sich nicht in Karlsruhe finden. ‹Die reitenden Genetzer und Türken auf fol. 23, die griechische Messe fol. 30, der Ölzweig mit Oliven fol. 31, Tierzeichnungen fol. 34'/35, die steinerne Brückenruine fol. 39', Araberlager fol. 53'/54, „Castella Samuelis" fol. 56, die ganze Gruppe der Figurenbilder und die orientalischen Alphabete fol. 73' bis 93', „Santa Cruczis" fol. 85, das Bad zu Jerusalem fol. 86.› Zwei selbständige Darstellungen aus Gotha sind in Karlsruhe je zusammen mit einer andern Darstellung kombiniert. ‹Die Mühle, in Gotha auf fol. 30', findet sich in Karlsruhe mit auf der Ansicht von Candia, und einzelne Partien aus dem „Tal Josaphat" fol. 63'/64 und dem „Mons Syon" fol. 66'/67 in Gotha, sind mit in die Karlsruher Ansicht von Jerusalem hineingezeichnet›. Für die überwiegende Menge der übereinstimmend hier wie dort vorhandenen Abbildungen ergibt sich eine ziemlich nahe Verwandtschaft der Bilderkreise in beiden Handschriften. Häufig fehlen allerdings, wie bereits angedeutet, in Karlsruhe die reizvollen Figurenszenen, die dort die Ansichten beleben. Der Kern der Darstellung aber, nämlich die Stadtansicht oder das einzelne Baudenkmal, ist derselbe. ‹So bei den zwei Castellen von Venedig, dem Stadtbild von Sara, Sibeneck, Lesina, Cursula, Ragusa, Lisino, Sallina, Famagusta, Jaffa, bei dem heidnischen Tempel in Gotha fol. 47', bei Lidia, dem Sarazenentempel und Bad, Gotha fol. 53, bei der Ansicht von Emaus, dem Heiligen Grabestempel, dem Grab des Herrn, bei Bethlehem und dem Haus des Zacharias. Auch das Wappen am Schluß stimmt überein.› Mit größeren Abweichungen als in den vorgenannten Fällen sind Corfu und Castus in Karlsruhe bei prinzipieller Abhängigkeit von Gotha übernommen. Noch wesentlicher sind die Abweichungen bei der Darstellung der Markuskirche und der Galeere Contarinis. Grundsätzlich verschieden ist der Charakter der Zeichenweise: In Karlsruhe immer weniger prä-

zise, dilettantenhafter, mag nun der ganze Umfang der Darstellung oder, was häufiger der Fall ist, nur ein Teil des Gothaer Bildbestandes übernommen sein. Verschieden ist jedenfalls die weit primitivere Zu-

Abbildung 1. Holzschnitt bei Breydenbach

sammenfassung zum Bilde. Es handelt sich nämlich nicht um festgerahmte, mit Hintergrund und ausgemaltem Himmel ergänzte Naturausschnitte, sondern die Gebäude werden lose in den Text eingefügt und notdürftig mit landschaftlichem Requisit umkleidet. Diese „Versatz-

stücke" werden eingeflickt, wo gerade noch Platz ist: Bei den Städteansichten mit Vorliebe rechts und links angestückt, soweit noch Raum dafür frei ist. Selten nur setzt sich die Landschaft hinter der Stadtsilhouette

Abbildung 2. Federzeichnung

zum oberen Bildrand hin in einer bis in den Horizont verlaufenden räumlichen Erweiterung fort, wie es in Gotha der Fall ist.
Ferner findet sich in Karlsruhe eine Gruppe von Stadtansichten, die deutlich von Gotha abweichen. ‹Hierzu gehören die Ansichten Parentz, Modon, Candia, Rhodos, Rama, Jerusalem.› Das Auffallende und Charak-

teristische bei dieser Gruppe ist, daß die Art und Weise, wie diese Zeichnungen von denen in Gotha abweichen, immer wieder in jedem Falle dieselbe ist. Die Ansichten sind nämlich in der Regel näher an das Auge des Betrachters herangeführt, wodurch eine Verkleinerung des Bildausschnittes bedingt wird. Gleichzeitig hat sich der Blickpunkt verschoben. Wir sehen von oben her, wie aus der Vogelperspektive, auf diese Ansichten hinab.

Daß ebenso, wie der Text im wesentlichen übereinstimmt, auch die

Abbildung 3. Holzschnitt bei Breydenbach

Bilderkreise beider Handschriften nicht unabhängig voneinander entstanden sind, braucht nach den bisherigen Beobachtungen nicht noch einmal betont zu werden. Wie es aber im Einzelnen um dieses Verhältnis bestellt ist, steht nicht eindeutig fest. Ritter Grünemberg kehrte noch im selben Jahre 1486, in dem er ausgezogen war, am St. Othmarstage, am 16. November wieder in die Heimat zurück. Beide Handschriften weisen die Jahreszahl 1487 auf, leider ohne nähere Angaben über den Termin der Fertigstellung. Nach dem ganzen Charakter der Illustrationen wird man geneigt sein, das wertvollere Gothaer Exemplar auch als das frühere anzusprechen und in Karlsruhe eine Kopie zu vermuten. Dem scheint

aber die Beobachtung entgegenzustehen, daß eigentlich nur die Stadtansichten selber, nicht aber ihre typische Verarbeitung zum Bildganzen für Karlsruhe vorausgesetzt werden darf. Man möchte sich eine gemeinsame Quelle für beide Bilderkreise suchen. Eine solche bietet sich für einen Teil der Bilder in den Reuwichschen Holzschnitten ohne Schwierigkeit an. Um zunächst das Verhältnis der Karlsruher Handschrift zu den Illustrationen der Inkunabel zu beleuchten, ist festzustellen, daß eben jene zuletzt genannte Gruppe aus dem Karlsruher Bilderkreis, die auf

Abbildung 4. Federzeichnung

bestimmte charakteristische Weise von den entsprechenden Darstellungen in Gotha abweicht, gerade alle jene Zeichnungen enthält, für die das Vorbild der Holzschnitte in Frage kommt. Im Gegensatz zu Gotha, wo die gedruckten Vorbilder viel unbekümmerter und selbstverständlicher übernommen werden, sieht es also fast aus, als ob der Zeich-

ner von Karlsruhe dieses Abhängigkeitsverhältnis durch bestimmte Umwandlungen zu verschleiern sucht! Anders der Zeichner des Gothaer Exemplares. Er übernimmt die Holzschnittansichten mit nur geringfügigen Umänderungen und läßt sich auch von den Trachtenbildern, den Tierzeichnungen und den Alphabeten nicht ein Stück entgehen. Den ganzen Bilderkreis der Inkunabel finden wir in der Gothaer Handschrift wieder. Betrachtet man Holzschnitte und Federzeichnungen unmittelbar nebeneinander, so stutzt man zunächst. Wieviel frischer und unmittelbarer wirken in der Handschrift diese Landschaften, diese Städtebilder und namentlich die Staffagefiguren im Vergleich mit den Holzschnitten. Fast ist man versucht, an ein umgekehrtes Verhältnis zu glauben und die Federzeichnungen als Originale, die Holzschnitte für die Kopien anzusehen. Dies ist aber aus verschiedenen Gründen ausgeschlossen. Der Mainzer Erstdruck, der am 11. Februar 1486 fertig wurde, lag bereits vor, ehe Ritter Grünemberg, der erst am 22. April die Reise antrat, überhaupt ausgezogen war. Außerdem ist der Bildausschnitt der Holzschnitte in mehreren Fällen umfassender als bei den Zeichnungen. So könnte man auch in diesem Zusammenhang an eine gemeinsame Vorlage denken. In den Skizzen des Reuwich, die dieser an Ort und Stelle anfertigte, ist die Möglichkeit einer derartigen Vorlage allerdings gegeben. Hiermit kommen wir aber auch nicht weiter, wenn wir bedenken, daß die Gothaer Handschrift eine ganze Reihe von Szenen enthält, die sich tatsächlich erst während der Reise des Grünemberg zugetragen haben. Das Überraschende bei der ganzen Sache ist, daß wir in der Handschrift keinerlei stilistische Abweichungen feststellen können zwischen den nach Holzschnitt-Vorbildern gezeichneten Illustrationen und den neu hinzugekommenen! ‹Auszunehmen wäre allenfalls die eine großfigurige Zeichnung der griechischen Messe, die allerdings etwas steifer ausgefallen ist.› Als plausibelste Erklärung dieses Umstandes wäre darauf hinzuweisen, daß der Zeichner der Gothaer Handschrift, wie wir ja sahen, ein hervorragend geübter und gewandter Illustrator ist. Zweitens erklärt sich diese Übereinstimmung ja auch zum großen Teil im gemeinsamen Vorwurf eben der Landschaft und des Lebens und Treibens des Heiligen Landes, gesehen mit den Augen des spätmittelalterlichen, abendländischen Reisenden. Ob übrigens der Mann, der

die Gothaer Handschrift illustrierte, und derjenige, der die Erlebnisse Grünembergs und seiner Reisegesellschaft zuerst im Bilde festhielt, ein und dieselbe Persönlichkeit ist, läßt sich heute schwer entscheiden. Es scheint mir fast, als ob dies nicht der Fall war. Grünemberg selber macht im Vorwort den Anspruch, persönlich gezeichnet zu haben, um seinen Freunden und Gönnern eine recht leibhaftige Vorstellung, wie die des Schattens nach einem lebendigen Ding, wie er sich ausdrückt, zu ermöglichen. Und auch im Text spricht er wiederholt davon, daß er hier und dort gezeichnet hat. So sagt er auf fol. 52': „Also rait ich ain wenig/ solch Ir wäsch hus ze bezechen und och die gestalt wellen abzaichnen/ aber ich ward untugentlich/ von dannen gejagt/ mit etlichen Straichen". Auf der Zeichnung fol. 53 kommt die Badeanlage aber doch vor! An einer früheren Stelle, fol. 34' heißt es: „Und sachent inn dem selben schiff ainen wilden man genempt ain baban/ und etliche haidnische schauf/ und ainen ratzen der was als grosz als ain fuchs/ und gantz ain saeltzam agrosten, zaichnet ich ab, die hab ich also hier och gestellt". In Wirklichkeit sind diese Tierzeichnungen, die sich allerdings nur im Gothaer Exemplar finden, ebenfalls nach Reuwich abgezeichnet. In Karlsruhe kommen sie nicht vor, auch im Text finden sich keine Andeutungen. Auf alle Fälle wird man sich hiernach dem Anspruch Grünembergs als persönlicher Illustrator mit etwas Kritik gegenüberzustellen haben. Es ist allerdings kaum glaublich, daß der Gothaer Zeichner, wer er nun immer gewesen sein mag, nur aus dem Text der Reisebeschreibung heraus und auf Grund der Reuwichschen Holzschnitte illustriert hat. Dazu verraten diese Zeichnungen denn doch zu viel unmittelbare leibhaftige Beobachtung der dargestellten Stoffwelt!

Wir sahen bei der Gegenüberstellung der Handschrift und der Inkunabel, daß die Zeichnungen zwar im Gegenständlichen sich vollständig auf die Holzschnitte stützen, in der Zeichenweise aber in vielen Fällen ungleich frischer und lebendiger wirken. Dieses Verhältnis ist für die Entstehungszeit der Grünemberg-Illustrationen charakteristisch und bedarf einer kurzen abschließenden Erläuterung. Die Benutzung von Holzschnittvorlagen für die illustrierende Federzeichnung erscheint paradox, wenn man sich vor Augen hält, in welchem Maße der Holzschnitt ebenso hinsichtlich der Ausbildung graphischer Ausdrucksmöglichkeiten wie

durch Übernahme ganzer feststehender Illustrationszyklen der volkstümlichen Federzeichnung ursprünglich verpflichtet war! Die Umkehrung dieses Verhältnisses, wie sie auch sonst verschiedentlich zu ungefähr derselben Zeit beobachtet werden kann, erklärt sich aus der Gesamtentwicklung. Es ist nämlich darauf hinzuweisen, daß die illustrative Aufgabe der kolorierten Federzeichnung für die Geschichte des Buches zu jenem Zeitpunkt bereits erfüllt war. Bei manchen selbstverständlichen Verwandtschaften scheidet sich die volkstümliche Illustration in dieser Hinsicht, wie in vielen anderen Punkten, von der eigentlichen kirchlichen Miniatur, die gerade in den letzten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts eine Blütezeit erlebte. Der Schwerpunkt der volkstümlichen Illustration ist dagegen etwa um die Jahrhundertmitte zu suchen. Hier bereiteten sich die Grundlagen vor, auf denen der Buchholzschnitt aufbauen konnte. Etwa mit dem Jahre 1470 setzte die breite Produktion der mit reicher Holzschnittfolge illustrierten Inkunabel ein. Das Schicksal der handwerksmäßig zeichnenden Illustration war hiermit zugunsten der mechanischen Reproduktion besiegelt. Das folgende Jahrzehnt brachte einen zähen Kampf der konversativen Kräfte, deren Niederlage von vorneherein feststand. Was daher im Bereich der illustrierenden Federzeichnung in den letzten zwei Jahrzehnten des Jahrhunderts entstanden ist, muß als Sonderfall betrachtet werden, für dessen Zustandekommen außerordentliche Umstände angenommen werden dürfen. Während früher in den organisierten Schreibstuben und später entsprechend in den Offizinen der Buchdrucker „auf Lager" gearbeitet wurde, ist für die späteren vereinzelten Fälle mit einiger Wahrscheinlichkeit immer eine auftraggebende Persönlichkeit anzunehmen, deren besonderen Wünschen die Arbeit entsprechen sollte. In den Kreisen der anspruchsvollen und begüterten Bücherfreunde galt ja das gedruckte Buch zunächst als billiger Ersatz, von dem man ungern Gebrauch machte, und es herrschte eine zeitlang der Wunsch und das Bestreben, am handgeschriebenen und mit der Hand illustrierten Codex festzuhalten. Für die ausübenden Kräfte bot sich hier Gelegenheit, die Wirkungsmöglichkeiten des Holzschnittes zu überbieten, auch wo man sich an die Holzschnittvorlage darstellungsmäßig gebunden fühlte, wie eben z. B. bei der Grünemberg-Handschrift. Alle diejenigen Elemente aber,

die eine Handzeichnung unweigerlich vor jeder Reproduktion auszeichnen, wurden bewußt und betonter Weise zu einem hohen Grade von Ausdrucksfähigkeit ausgebildet. Dieser Umstand erklärt den Reiz dieser Spätfrüchte einer reichen Entwicklung, und verleiht ihnen selbständige künstlerische Berechtigung.

Röhricht und Meißner, Deutsche Pilgerreisen nach dem Heiligen Lande ‹Berlin 1880›.
R. Muther, Die Deutsche Buchillustration der Gothik und Frührenaissance 1460–1530 ‹München und Leipzig 1884›.
F. W. E. Roth, Geschichte und Bibliographie der Buchdruckereien zu Speier im XV. und XVI. Jahrhundert ‹Speier 1894›.
R. Kautzsch, Einleitende Erörterungen zu einer Geschichte der deutschen Handschriftenillustration im späteren Mittelalter ‹Straßburg 1894›.
R. Röhricht, Die Palästinakarte Bernhard von Breitenbachs: Zeitschrift des Deutschen Palästina-Vereins, Bd. 24 ‹1900›, Seite 130–135.
Leo Bär, Die illustrierten Historienbücher des XV. Jahrhunderts ‹Straßburg 1903›.
Ritter Grünembergs Pilgerfahrt ins Heilige Land 1486. Herausgegeben und übersetzt von Johann Goldfriedrich und Walter Fränzel. Voigtländers Quellenbücher, Band 18 ‹Leipzig 1912›.
E. Voulliéme, Die deutschen Drucker des XV. Jahrhunderts ‹2. Auflage. Berlin 1912›.
H. Lehmann-Haupt, Schwäbische Federzeichnungen. Studien zur Buchillustration Augsburgs im XV. Jahrhundert ‹Berlin 1929›.

Herrn Professor Heinrich Heidenheimer bin ich für Anregungen und freundliche Durchsicht des Manuskriptes verpflichtet.

SULLA TIPOGRAFIA MODENESE DEL QUATTROCENTO E SPECIALMENTE SULLE EDIZIONI SILOGRAFICHE

Di Domenico Fava

CHI studia le origini della tipografia emiliana e ne segue lo sviluppo durante il Quattrocento, resta colpito da un duplice ordine di fatti: anzitutto dalla scarsa diffusione che ebbe l'impiego della silografia nelle maggiori città dell'Emilia, durante il periodo più splendido della illustrazione del libro in Italia; in secondo luogo dalla limitata individualità artistica che ci rivelano quasi sempre le poche edizioni decorate di figure giunte sino a noi. Centri tipografici infatti d'indubbia importanza, come Parma e Reggio, si presentano nel Quattrocento senza alcun documento d'illustrazione libraria, ed anche il pregevole trattatello di calligrafia di Damiano De Moyllis, colle figure delle lettere dell'alfabeto, incise in legno, scoperto di recente, se ha un eccezionale interesse per i bibliografi e per i cultori delle materie grafiche, non può destare soverchia curiosità in coloro che nella silografia cercano di sorprendere il valore artistico.

Altri centri emiliani invece, anche più importanti dei due sunnominati, non ci hanno lasciato che pochissimi documenti silografici di carattere assai diseguale e per lo più derivati da altre scuole artistiche. Così la tipografia bolognese degli ultimi decennii del secolo decimoquinto ci mostra uno scarso senso del rapporto che deve intercedere tra la illustrazione e la materia del libro, applicando essa talora indifferentemente figure di argomento sacro a libri di carattere profano, come si può vedere nella prima edizione con legni, stampata a Bologna, vale a dire nel "Formulario di lettere" del Landino del 1485, dovuto ad Ugo Ruggeri, la quale è accompagnata da una rozza tavola silografica, rappresentante l'incontro di Maria Vergine con Santa Elisabetta, utilizzata poi di nuovo nella ristampa della stessa opera e nel rarissimo libretto "La passione di Jesu Christo" del Pulci ‹1489›; e d'altra parte è documento della scarsa importanza che ivi si attribuiva alla decorazione del libro il fatto che quasi nessuna di quelle opere, le quali per la loro natura meglio si sarebbero prestate ad una larga illustrazione, come i poemi cavallereschi e le vite dei santi in volgare, è illeggiadrita da figure. Infine i pochi in-

cunabuli bolognesi che si presentano o con tavole o con vignette, quasi mai ci richiamano ad un'arte locale, con carattere proprio e ben definito, ma mostrano rapporti con altre scuole, se pure non sono del tutto riproduzioni di originali forestieri. Così in uno dei più eleganti frontispizi si-

Legenda di sancta Caterina de Monte Sinai ‹Modena, Domenico Richizola, 1490›. Pagina del titolo. Modena, R. Biblioteca Estense, segn. a. C. 2. 27‹2›

lografici che s'incontrano nelle edizioni bolognesi, quello del Lucidario, stampato da Caligola de'Bazalieri nel 1492, c'è la grazia e la finezza del disegno e della esecuzione, che sono proprie dell'incisione fiorentina;

così è veneziano il legno che adorna la "Quaestio de subjecto" di Stefano di Fiandra ‹1497›, e quello del Diogene Laerzio stampato nel 1494; così vi sono tutte le caratteristiche che distinguono la silografia veneziana nei legni che adornano tanto l'edizione delle Epistole devote di Santa Caterina, pubblicate da Giangiacomo de'Fontanesi nel 1492, quanto quella dell'Esopo latino e italiano, che Ercole Nani diede fuori nel 1494 e che coi suoi 65 legni, tutti incorniciati da eleganti fregi, rappresenta come il massimo sforzo tentato dai tipografi di Bologna del Quattrocento nella decorazione del libro.

E veneziani sono pure i due legni che adornano l'unica edizione quattrocentina con figure della tipografia di Forlì, vale a dire il Ferretti, stampato da Gerolamo Medesano nel 1495; mentre gli altri pochi incunabuli di questa città non presentano altro elemento illustrativo che la curiosa marca del labirinto, donde è venuto agli stampatori Paolo Guarini e Giangiacomo de' Benedetti, insieme associati, il soprannome di "tipografi del labirinto".

Ferrara e Modena invece sembrano distinguersi fra tutte le città dell'Emilia per un maggiore impiego della illustrazione nel libro e per un' impronta di maggiore originalità ne' loro prodotti silografici.

Ferrara, pure con un numero di opere illustrate non molto copioso, ha saputo prendere nella storia della silografia italiana un posto, che la pone vicino ai centri di maggiore importanza artistica e tipografica, sia per essere stata fra le prime città ad impiegare l'incisione in legno nella stampa colle "Constitutiones" di Clemente V del 1479, dove nella prima pagina spicca una figura in legno ‹il Pontefice tra due cardinali› piena di semplicità ed eleganza, dovuta ad un artista della scuola del Tura; sia per averci dato alcune opere decorate di un'insolita ricchezza di legni, intagliati appositamente, i quali possono competere per bellezza ed eleganza con i più splendidi monumenti silografici di Venezia e di Firenze.

Nè può attenuare il merito della tipografia ferrarese la circostanza di essersi valsa per i lavori più notevoli di artisti di educazione schiettamente veneziana. A prescindere infatti dalle mirabili creazioni della già nominata scuola del Tura, la quale ci ha saputo dare composizioni piene di realistica potenza sia nelle nominate "Constitutiones" del 1479,

sia nell'Alfragano del 1493 ‹il cui legno, rappresentante Alfragano e un eremita, è certamente più antico del libro›, sia nel Leggendario di San Maurelio del 1489; è da notare che in tutte le opere illustrate uscite dalla stamperia di Lorenzo de'Rossi nel 1496 e nel 1497– il "De ingenuis mo-

Antonio Cornazzano: Vita di nostra Donna ‹Mutinae, Dominicus Richizola, 1490, 17 Julii, 4o›. Pagina del titolo. Londra, Museo Britannico, segn. C. 39. d. 28.

ribus" di Pietro Tranense, la "Corona B. Virginis Mariae", il "De claris mulieribus "del Foresti, l'"Officium breve quotidianum" e le Epistole di San

Girolamo, in volgare – si scorge una tale finezza di gusto, una tale eleganza di disegno da rendere facile il giudizio, avere l'arte locale, giunta ormai all'apogeo coi discepoli del Tura, notevolmente influito sull'opera degli artisti che lavorarono per la tipografia ferrarese.

L'avvicinamento di Modena a Ferrara non trova la sua ragione d'essere solamente nel largo onore attribuito nelle due città all'arte silografica e in certi peculiari pregi di originalità che caratterizzano la illustrazione del libro dell'uno e dell'altro centro, ma ancora nei rapporti che intercedono fra i loro prodotti dell'incisione in legno, durante il medesimo periodo. Nè la circostanza può destare sopresa quando si considerino i vincoli che univano Ferrara e Modena nel tempo che noi studiamo: vincoli politici, culturali e artistici, onde risultava facilitato un attivo scambio di uomini, d'idee, di sentimenti; una continua influenza in ogni campo dell' attività pratica e intellettuale.

Modena, come Ferrara, come Bologna, e come molte altre città dell'Emilia, aveva sentito assai presto il soffio potente dell'umanesimo, alimentato in special modo da quella corrente scientifica, che faceva capo agli Studi e alle Scuole, di cui la regione andava meritamente superba. Centro culturale di notevole importanza, essa accoglieva fra le sue mura medici e giuristi di valore, poeti, letterati e grammatici di grido, pittori e artisti assai noti nella regione. Chè il principato vi favoriva i buoni studi, le lettere e le arti, allo stesso modo che avveniva in Ferrara, capitale del Ducato. Le esigenze della coltura scientifica e letteraria aprono quivi la via di buon'ora alla stampa, la cui introduzione è soltanto di tre anni posteriore a Ferrara e a Bologna. E come nei due più importanti centri della regione, anche a Modena le prime opere stampate sono di medicina e di diritto, di grammatica oppure classici latini. La maggior parte dei tipografi di Modena stampa opere quasi esclusivamente di scienza. Le edizioni del primo tipografo, Giovanni Vurster, sono tutte di medicina e di diritto, fatta eccezione di un trattato di grammatica e di un Virgilio; delle tre stampe di Baldassarre Struzzi una è di materia giuridica, due di teologia; le uniche due opere pubblicate a Modena da Enrico di Colonia sono di diritto, e della medesima materia è la maggior parte delle edizioni date fuori da Pietro Maufer durante i due anni della sua permanenza nella stessa città. Infine i pochi libri stam-

pati a Modena da Dionigi Bertochi sono quasi tutti di materia filologica. ¶Si comprende facilmente da questo esame della produzione tipografica prevalente nel Quattrocento a Modena come quivi siano mancate per molto tempo le occasioni favorevoli allo sviluppo della illustrazione del libro e come i frutti di quest'arte siano stati piuttosto scarsi e tardivi.

Joh. Hildeshemiensis: Legenda sanctorum trium regum
‹Mutinae, Dominicus Rochizolo, 1490›.
Pagina del titolo.
Modena, R. Biblioteca Estense, segn. a. A. 2. 35.

LA storia della silografia modenese del secolo XV si collega specialmente ad un nome, che è quello del maggiore e più noto tipografo dell'importante città emiliana, vale a dire, a Domenico Roccociolo.
Quasi tutti gli altri stampatori che Modena ebbe nel Quattrocento, fu-

rono forestieri; si fermarono fra le sue mura o occasionalmente oppure chiamati per eseguire qualche incarico temporaneo. Si tratta in generale di tipografi randagi, che noi incontriamo durante quel secolo in altri luoghi d'Italia, ad esercitare la loro arte per molto e per poco tempo. Alcuni di essi sono d'oltre Alpe, come il bavarese Giovanni Vurster, che innanzi di venire a Modena, stampò a Mantova, prima solo e poi insieme con Tommaso di Hermannstadt; come Enrico di Colonia, che prima di lavorare a Modena fu a Brescia e a Bologna e dopo a Siena, a Lucca e Urbino; come Pietro Maufer di Normandia, il quale stampò anche a Padova, a Verona e a Venezia. Degli italiani poi il Miscomini lavorò a lungo, precedentemente al suo soggiorno a Modena, nelle città di Venezia e di Firenze, e poscia di nuovo a Firenze, mentre il bolognese Dionigi Bertochi esercitò la tipografia a Vicenza, a Venezia, a Bologna e a Reggio, prima di sostare per breve tempo in Modena.
Domenico Roccociolo al contrario non solo è modenese, ma figura come il tipografo di Modena veramente stabile, e la cui attività, durata oltre il 1500, è tutta improntata ai bisogni culturali della popolazione. Nella sua produzione, che annovera per il ventennio 1481–1500, oltre quaranta edizioni, appena due o tre opere sono di materia strettamente scientifica; tutte le altre hanno per oggetto la poesia e la letteratura, la grammatica e la vita spirituale. Sotto tale rispetto egli è stato assai benemerito degli studi e della coltura della propria città. Tutti gli autori di qualche fama di Modena o del Ducato Estense, specialmente poeti, ci passano dinanzi leggendo i titoli delle opere da lui stampate: Giovanni Maria Parente, il maggiore poeta modenese de'suoi tempi, autore di una celebre collana di sonetti in lode delle donzelle modenesi, pubblicata nel 1483 ‹un esemplare nella Biblioteca Comunale di Ferrara› e della Vita di San Geminiano, in versi e in prosa, stampata nel 1495 ‹un solo esemplare nella Biblioteca Estense di Modena›; Bartolomeo Paganelli, il più rinomato maestro di scuola di Modena, umanista e poeta, autore di una grammatica, stampata per la prima volta nel 1494 dal Roccociolo ‹un esemplare nella Biblioteca Estense› e ripubblicata altre volte nel Cinquecento, nonchè di Elegie latine, uscite per le stampe dello stesso tipografo nel 1489 ‹esemplari nella Biblioteca Estense, nella Riccardiana di Firenze, nella Nazionale Vittorio Emanuele III di Na-

poli, nella Biblioteca Vaticana, nella Comunale di Reggio Emilia e nel Museo Correr di Venezia› e del poemetto "De Imperio Cupidinis" ‹esemplari nella Biblioteca Estense, nella Palatina di Parma, nella Corsiniana e nella Vaticana di Roma, nella Biblioteca di San Marco di Venezia, nelle Comunali di Reggio Emilia e di Como›; Giovanni Sadoleto, giurista di grande riputazione, del quale il Roccociolo ha stampato nel 1495

Vita de S. Ciovanni Battista ‹Modena, Domenico Richizola, 1491›.
Pagina del titolo. Modena, R. Biblioteca Estense, segn. a. C. 6. 32

l'unica opera che di lui si conservi, edita nel Quattrocento, vale a dire i "Recollecta, sive lectura de rebus dubiis" ‹un esemplare nella Biblioteca Braidense di Milano›; Bartolomeo Bellencini, distinto canonista, del quale il medesimo tipografo in unione con Antonio Miscomini, pubblicò nel 1489 il "Tractatus de charitativo subsidio et decima beneficiorum" ‹esemplari nella Biblioteca Estense, nella Casanatense di Roma, nella

Nazionale di Firenze e nella Universitaria di Padova›; Francesco Roccociolo, maestro di grammatica, nipote del tipografo, che gli divulgò per le stampe, nel periodo da noi studiato, tanto il poemetto "Gallia furens" del 1494 ‹H. 13929› quanto il "Libellus de monstro Romae in Tiberi reperto a. 1496" ‹un esemplare nella Biblioteca Estense›. Fra gli autori ferraresi poi strettamente legati cogli Estensi, i più rappresentati fra le stampe del Roccociolo sono Lodovico Bigi e Antonio Tibaldeo: il primo con "Candida" del 1491 ‹esemplari nella Biblioteca Universitaria di Genova, nella Riccardiana di Firenze e nella Corsiniana di Roma›, con i "Tumultuaria Carmina" del 1492 ‹esemplari nella Nazionale di Roma, nella Biblioteca Riccardiana di Firenze, nella Biblioteca di San Marco di Venezia, nell'Ambrosiana di Milano, nella Classense di Ravenna, nella Queriniana di Brescia› e i "Christiana Opuscula" del 1496 ‹esemplari nelle Nazionali di Palermo, di Napoli e di Venezia e nella Queriniana di Brescia›; il secondo colle opere poetiche stampate nel 1498 ‹esemplari nella Estense, nella Nazionale di Napoli e nella Comunale di Verona› e nel 1500 ‹esemplari nella Biblioteca Vaticana, nella Universitaria e in quella dell'Archiginnasio di Bologna›.

Ma l'attività tipografica di Domenico Roccociolo non è stata benemerita soltanto per la diffusione data alle principali opere letterarie degli scrittori modenesi e ferraresi del suo tempo e per il notevole contributo assicurato allo sviluppo culturale della sua città, ma ancora per avere introdotto nella stampa modenese del Quattrocento la silografia.

La qualità delle opere pubblicate da questo tipografo bene si prestava a tale esperimento. Nelle leggende di santi, nei racconti di carattere religioso, stesi in lingua volgare per il popolo, di cui è ricca la produzione del Roccociolo, nei pronostici che tanto piacevano a tutte le classi della popolazione, la grande scena, la vignetta, la figura conferivano speciale interesse alla lettura, davano risalto ai fatti narrati, conquidevano l'attenzione del lettore. D'altra parte l'artista trovava immediata ispirazione nel sentimento che scaturiva dalle semplici, ingenue e devote narrazioni così che l'opera d'arte trovava una pronta ripercussione nell'animo del popolo.

Le opere illustrate da legni, uscite dalle tipografia del Roccociolo, sono comprese entro un periodo che va dal 1490 al 1495 all'incirca. Oltre

quest'ultimo termine noi non troviamo impresso nei volumi che la marca tipografica.

Le edizioni illustrate del Roccociolo a noi note sono, per ordine di data, le seguenti:

1° Legenda di Sancta Caterina de Monte Sinai.– Modena, Domenico Rochizola, 1490, 7 Jun., in 4°. Con un grande legno incorniciato da fregio nella pagina del titolo, rappresentante Santa Caterina colla ruota e colla palma del martirio ‹esemplare nella Biblioteca Estense di Modena›.

2° Cornazzano Antonio: Vita della Vergine Maria. –Mutinae, Dominicus Rochizola, 1490, 17 Jul., in 4°. Con un grande legno nella pagina del titolo raffigurante la Madonna col Bambino ‹un esemplare imperfetto senza la tavola nella Estense di Modena›.

3° Johannes Hildeshemiensis Episcopus: Legenda sanctorum trium regum. –Mutinae, Dominicus Rochizolo, 1490, 17 Augusti, in 4°. Nella pagina del titolo, una grande silografia coll'adorazione dei Magi‹esemplari nella Biblioteca Estense di Modena, nella Alessandrina di Roma, nella Nazionale di Venezia, di Napoli e di Milano nelle Comunali di Verona e di Mantova›.

4° Vita di S. Giovanni Battista. –Modena, Domenico Rochizola, 1491, 15 giugno, in 4°. Con una grande incisione in legno nellta pagina del titolo, raffigurante il Battista ‹esemplari nella Biblioeca Estense e nelle Comunali di Bologna e di Bergamo›.

5° Parente Giovanni Maria: Vita Sancti Geminiani ‹in ital.›. –Mutinae Dominicus Roccociola, 1495, 11 Martii, in 4°. Con una silografia a piena pagina in capo al volume rappresentante San Geminiano e 10 vignette con episodi della vita del Santo nel testo ‹un esemplare nella Biblioteca Estense›.

6° Pictorio Ludovico: Domenicale e Santuario. –Modena, Domenico Roccociolo, s. a. ‹c. 1492›, in fol. Un grande legno nella prima pagina del testo rappresenta Gesù e gli Apostoli ‹esemplari nella Biblioteca Estense, nella Nazionale di Firenze e nella Corsiniana di Roma›.

7° S. Augustino: Oratione per i tribulati. –Modena, s. t. e a. ‹Domenico Roccociolo, c. 1492›, in 8°. Con il ritratto di Sant'Agostino nella

pagina del titolo ‹esemplare nel Museo Civico di Modena›.

8° Lichtenberger Joannes: Prognosticatio.–Mutinae, Dominicus Rochizola, s. a. ‹c.1492›, in 4°. Con molte figure silografiche ‹nessun esemplare conosciuto in Italia›.

9° Lichtenberger Joannes: Prognosticatione.– Modena, Domenico Rochizola, s. a. ‹c.1492› in 4°. Con figure silografiche ‹nessun esemplare conosciuto in Italia›.

L'esame delle incisioni che adornano i volumi indicati di sopra ci porta a conclusioni di notevole importanza. Esse sono prodotti di botteghe locali, sottratte alle influenze di scuole estranee alla regione e rientrano in quella corrente artistica, che si sviluppò a Modena su elementi autoctoni ‹scuola degli Erri› a contatto colla grande arte di Ferrara, che ebbe il Tura come iniziatore e toccò la più alta espressione di bellezza con Ercole Roberti e Lorenzo Costa negli ultimi decennii del Quattrocento. Tutti gli artisti di Modena di questo periodo hanno sentito il soffio della grande arte che si andava sviluppando nella capitale dello Stato, dove avevano occasione di recarsi e di fermarsi, sia per adempiere incarichi presso la Corte Estense, sia per perfezionarsi nelle botteghe di rinomati maestri dell'arte.

Anche l'incisione, così strettamente unita alle altre forme d'arte di maggiore importanza, sorse in questa temperie artistica. Si sa del resto come spesso pittori e scultori non sdegnassero preparare i disegni per le figure e per le scene che dovevano servire d'illustrazione nei libri.

Ora i tratti che distinguono in generale le silografie delle edizioni del Roccociolo sono ispirate alle forme espresse nelle loro opere dai pittori che assommano in sè le qualità più spiccate dell'arte modenese nell'ultimo ventennio del Quattrocento e specialmente a quelle del maggiore di tutti, vale a dire di Francesco Bianchi Ferrari, che una tradizione vuole sia stato maestro del Correggio.

Alcune di esse sembrano più vicine all'arte ferrarese del periodo del Cossa, come si rileva dall'esame della scena che è nella pagina del titolo della "Legenda sanctorum trium regum" del 1490, la quale è dominata da un forte senso realistico, non disgiunto da una viva espressione di calma e di dolcezza. La Madonna, coperta da un largo manto, tiene gli occhi abbassati sul Bambino, che sembra voglia sfuggirle dal grembo,

sorpreso forse dall'ossequio troppo vivo di uno dei Re Magi, che gli bacia i piedi, inginocchiato a terra, mostrando la testa ossuta e forte; mentre gli altri due sono in piedi ad attendere il turno della loro adorazione. Dietro questa scena si apre il Presepe, fatto di assicelle connesse le une

Jo. Maria Parente: Vita S. Geminiani ‹Mutinae, Dominicus Rocociola, 1495›. Pagina iniziale, Modena, R. Biblioteca Estense, segn. a. I. 7. 9.

alle altre, come un rozzo portico, donde sporgono lunghe teste di cavalli. Seminascosto in un angolo San Giuseppe osserva la scena.
Lungi un alto monte si aderge nel cielo, ch'è solcato da nubi, illuminate dai raggi della stella che ha guidato i Re Magi sino al Presepe. Le linee

forti dei contorni, anche se grossolane, le curve degli intagli, la minuziosa cura dei particolari danno rilievo alle figure e vivezza al quadro pieno di raccoglimento.
Alla stessa corrente artistica, anche se in essi è da riconoscere una maggiore finezza di disegno e di eleganza d'esecuzione, appartiene tutta una serie di legni che adornano la pagina del titolo di parecchie delle edizioni ricordate di sopra, a cominciare dalla "Vita di nostra donna" del Cornazzano e dalla "Leggenda di Santa Caterina" pubblicate nel 1490, giungendo sino alla "Vita di San Geminiano" uscita nel 1495.
Nella „Vita di nostra donna" del Cornazzano la prima pagina è tutta occupata da una grande scena che rappresenta la Madonna col Bambino troneggiante sotto un grande arco, che sembra ispirata a un dipinto del Cossa, non senza la dolcezza e la grazia proprie dei minii di Martino da Modena. Il volto ossuto di un bell'ovale, in cui spiccano due grandi occhi e la bocca vigorosa, è rivolto a destra verso il Bambino seduto sulle ginocchia in atto di giocare con una mano al nodo ond'è allacciato sul davanti il manto della madre. Dietro, nello sfondo, s'innalzano colline con radi alberi secchi e qualche virgulto, sulle quali passano nubi che sembrano frecce. Nei lineamenti forti e robusti della Madonna e del Bambino, nel manto a larghe pieghe che le scende a terra, formando superfici triangolari, nei contorni secchi ma precisi, è un riflesso dell'arte ferrarese del Tura e del Cossa, che aveva allargato il proprio dominio a gran parte del territorio emiliano.
Lo stesso paesaggio invernale forma lo sfondo della scena che è in capo alla "Leggenda di Santa Caterina". La Santa è in piedi, coi grandi occhi fissi ed assorti e tiene la destra sopra la ruota, mentre colla sinistra regge la palma del martirio. Tutto è reso quì con estrema cura dei particolari: i capelli scendono lievi sulle spalle dall'una e dall'altra parte; il volto vigoroso e di un bell'ovale ha la calma delle anime forti; il largo manto cade giù a pieghe triangolari, con qualche ombreggiatura; le dita della mano lunghe e affusolate hanno movenze piene di grazia. Il tratteggio è semplice e duro, ma potente, e tutta la scena riceve grazia da un'elegante cornice, che non ha altro esempio nelle silografie modenesi.
Di più vivo effetto per la semplicità dei mezzi e per il vigore dei con-

torni, anche se improntato a maggiore rozzezza, è il legno che campeggia nella pagina del titolo della "Vita di San Giovanni Battista", del 1491. Nelle linee del volto scarno e ossuto del Santo, nella rigidità dei muscoli e delle ossa delle braccia e delle gambe nude, nella forma allampanata che sembra dominare lo sterminato piano che gli si stende intorno,

Questo e vn Dominicale e vn Sanctuario: doue se contiene vna dolce e morale expo-
q sitione sopra li euangelij e spesso ét sopra lepistole che corrono p tuto lãno i le messe de
tute le dominiche e altre feste p la sancta madre giesa cõmãdate e de q̃lle de nr̃a Dõ-
na e de sancto Antõio abbate. de. s. Sebastiano. de. s. Georgio. de. s. Maurelio. de. s. Anna. de
. s. Ludouico Re. õi di di Moni. de. s. Catherina martire. de la Tobia sancta e Venerdi scrõ e
nel fine del Sãctuario gli sono Quatrò vtilissimi Sermoni: Il primo circha la cõfessiõe: Il secõ
do circha la cõpuntiõe di peccati: Il terzo circha la cõmuniõe: e Il q̃rto circha el cotempto de la
morte cõ desiderio de passare de q̃sta vita. Et dipoi gli sono septe bellissime e salubertime medita
tione sopra septe parte del Patre nostro. Et q̃s opera cosi facile iocunda e salutare: che ogni
famiglia doue sia chi sapa legere la douerebbe hauere in casa per cõforto e salute di le anime.
Et chi legera on odira cognoscera chio nõ mento: e remarra certo pin che satisfacto e cõsolato.

Lod. Pictorio: Domenicale e Santuario ‹Modena, Domenico Roccociola, s. a.›. Pagina iniziale del testo. Modena, R. Biblioteca Estense, segn. A. X. 5. 5.

nella disposizione delle lunghe dita, staccate fortemente le une dalle altre, nel largo panneggiamento che si svolge in pieghe a infossature, nel modo di trattare i capelli e la barba, si rivela una stretta parentela colle figure dipinte dal Bianchi-Ferrari. Anche quì la campagna desolata, piena di stagni e popolata di alberi secchi e di pochi virgulti, sulla quale si riflette un cielo plumbeo, solcato da nubi, che hanno la solita

forma di frecce, contribuisce a dare alla scena un senso di tristezza. La stessa semplicità, la stessa rigidezza di tratti, anche se il fare sia più grossolano, caratterizzano la tavola silografica, che adorna la prima pagina della "Vita di San Geminiano" del Parente, stampata dal Roccociolo nel 1495.

Entro un paesaggio brullo dove stendono le loro ombre due alberi frondosi, s'erge alta e maestosa la figura di San Geminiano, vestito degli abiti vescovili, che tiene nella destra la città di Modena colla Ghirlandina e le mura, mentre nella sinistra regge il pastorale. Ai suoi piedi in ginocchio, col berretto in mano, un chierico gli si volge in atto di preghiera, mentre San Geminiano pare assentirgli fissandolo coi grandi occhi pieni di paterna dolcezza. Sotto questo legno, ve n'ha un altro di forma rettangolare col demonio che si divincola a terra, vinto, al quale l'artista ha dato gli attributi della tradizione popolare: orecchie d'asino, ali di pipistrello e corna.

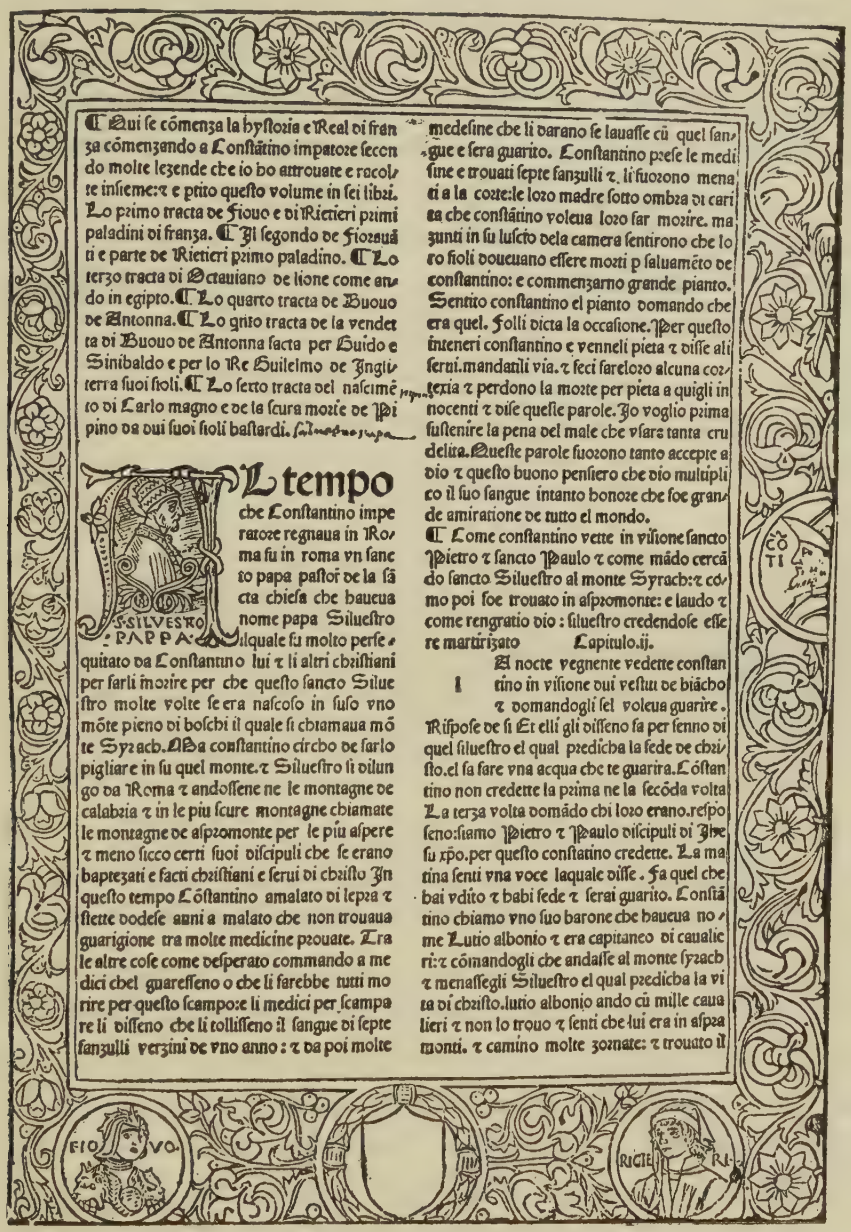
Anche quî sono evidenti le forme dell'arte modenese della fine del Quattrocento; i volti scarni e ossuti, le dita delle mani affusolate e ben staccate le une dalle altre; i panneggiamenti ampi, a pieghe di linee triangolari e a infossature.

Nel diavolo poi le ossa appaiono ben marcate e sporgenti, quasi a nodi nei gomiti e nelle ginocchia, come si è già riscontrato nel Battista. Fredde invece e stentate sono le figure delle undici vignette che illustrano il testo nel medesimo volume, cogli episodi della vita di San Geminiano. Appena nella terza, dove la figlia dell'imperatore Gioviniano ossessa è attorniata dai principi e dalle principesse della Corte, si ritrova qualcuna delle qualità dell'artista che ha inciso la tavola che sta a capo del volume. Le altre vignette sono opere di aiuti, scarsamente dotati di abilità tecnica.

Una maggiore durezza di contorni, una più rude modellatura dei corpi e delle forme è facile rilevare nei legni che adornano tanto il "Domenicale e Santuario" di Bigi Pittorio, quanto l'"Oratione per i tribulati" di Sant'Agostino.

Nella scena che copre i due terzi della prima pagina del "Domenicale" spicca sul fondo di una grande aula il Redentore, che ha ai lati tre apostoli per parte. Dinanzi a lui seduti stanno scrivendo i quattro Evangeli-

sti, due di fronte agli altri, con dappresso i rispettivi simboli. Nei volti scarni e ossuti da asceti, sui quali brillano i grandi occhi, nelle barbe partite in due punte, come già nel Battista, nei larghi panneggiamenti a



¶ Qui se cõmenza la hystoria e Real di franza cõmenzando a Constãtino impatore secondo molte lezende che io ho attrouate e racolte insieme: ⁊ e ptito questo volume in sei libri. Lo primo tracta de Fiouo e di Rietieri primi paladini di franza. ¶ Il segondo de Fiorauãti e parte de Rietieri primo paladino. ¶ Lo terzo tracta di Octauiano de lione come ando in egipto. ¶ Lo quarto tracta de Buouo de Antonna. ¶ Lo qnto tracta de la vendetta di Buouo de Antonna facta per Guido e Sinibaldo e per lo Re Guilelmo de Ingliterra suoi fioli. ¶ Lo sexto tracta del nascimẽto di Carlo magno e de la scura morte de Pipino da dui suoi fioli bastardi.

S. SILVESTRO PAPPA

Al tempo che Constantino imperatore regnaua in Roma fu in roma vn sancto papa pastor de la sãcta chiesa che haueua nome papa Siluestro ilquale fu molto persequitato da Constantino lui ⁊ li altri christiani per farli morire per che questo sancto Siluestro molte volte se era nascoso in suso vno mõte pieno di boschi il quale si chiamaua mõte Syrach. Ma constantino circho de farlo pigliare in su quel monte. ⁊ Siluestro si dilungo da Roma ⁊ andossene ne le montagne de calabria ⁊ in le piu scure montagne chiamate le montagne de aspromonte per le piu aspere ⁊ meno sicco certi suoi discipuli che se erano baptezati e facti christiani e serui di christo In questo tempo Cõstantino amalato di lepra ⁊ stette dodese anni a malato che non trouaua guarigione tra molte medicine prouate. Tra le altre cose come desperato commando a medici chel guaressено o che li farebbe tutti morire per questo scampo: e li medici per scampare li disseno che li tollisseno il sangue di septe fanzulli verzini de vno anno: ⁊ da poi molte medesine che li darano se lauasse cũ quel sangue e sera guarito. Constantino prese le medisine e trouati septe fanzulli ⁊ li fuorono menati a la corte: le loro madre sotto ombra di carita che constãtino voleua loro far morire. mazunti in su luscio dela camera sentirono che loro fioli doueuano essere morti p saluamẽto de constantino: e commenzarno grande pianto. Sentito constantino el pianto domando che era quel. Folli dicta la occasione. Per questo inteneri constantino e venneli pieta ⁊ disse ali serui. mandatili via. ⁊ feci fare loro alcuna cortexia ⁊ perdono la morte per pieta a quigli innocenti ⁊ dise queste parole. Io voglio prima sustenire la pena del male che vsare tanta crudelita. Queste parole fuorono tanto accepte a dio ⁊ questo buono pensiero che dio multiplico il suo sangue intanto honore che foe grande amiratione de tutto el mondo.

¶ Come constantino vette in visione sancto Pietro ⁊ sancto Paulo ⁊ come mãdo cercãdo sancto Siluestro al monte Syrach: ⁊ cõmo poi foe trouato in aspromonte: e laudo ⁊ come rengratio dio: siluestro credendose essere martirizato Capitulo.ij.

La nocte vegnente vedette constantino in visione dui vestiti de biãcho ⁊ domandogli sel voleua guarire. Rispose de si Et elli gli disseno fa per senno di quel siluestro el qual predicha la fede de christo. el fa fare vna acqua che te guarira. Cõstantino non credette la prima ne la secõda volta La terza volta domãdo chi loro erano. resposeno: siamo Pietro ⁊ Paulo discipuli di Jhesu xpo. per questo constatino credette. La matina senti vna voce laquale disse. Fa quel che hai vdito ⁊ habi fede ⁊ serai guarito. Constãtino chiamo vno suo barone che haueua nome Lutio albonio ⁊ era capitaneo di caualieri: ⁊ cõmandogli che andasse al monte syrach ⁊ menassegli Siluestro el qual predicha la vita di christo. lutio albonio ando cũ mille caualieri ⁊ non lo trouo ⁊ senti che lui era in aspra monti. ⁊ camino molte zornate: ⁊ trouato il

Historia Reale de Franza ‹Mutinae, Petrus Maufer, 1491›.
Pagina iniziale del testo. – Modena, R. Biblioteca Estense, segn. A. U. 5. 25.

tratti fortemente marcati, nella espressione senza vivezza e movimento, c'è la mano di un artista educato alle stesse forme d'arte che abbiamo

trovato nelle opere precedenti, ma con minore senso di eleganza. ¶ Anche nella figura del Sant'Agostino benedicente, che copre quasi tutta la pagina del titolo della Oratione per i tribulati, si notano i caratteri che sono proprii del legno precedente: lineamenti duri del volto, con zigomi sporgenti e grandi occhi, cura dei minimi particolari, come la barba a due punte, panneggiamento con larghe pieghe a infossatura, rozzezza di disegno, tutta provinciale, realismo un po' manierato.
Rimane a parlare dei due "Pronostici" del Lichtenberger che il Roccociolo pubblicò tra il 1490 e il 1492, contemporaneamente in latino e in italiano, come è avvenuto poco dopo nella tipografia forlivese per il Pronostico di Antonio Manilio ‹1495›.
L'opera silografica che illustra queste edizioni va considerata a parte, in quanto si ispira per il disegno e per l'invenzione ai legni, che accompagnano la stampa originale, apparsa per la prima volta a Magonza nel 1488.
Il "Pronostico" del Lichtenberger ebbe subito una rapida diffusione non soltanto in Germania, ma ancora in Italia, dove fu ristampato l'anno stesso della sua apparizione, a Venezia, adorno dello stesso numero di legni intagliati liberamente sui disegni delle silografie originali da un artista di qualche abilità, ma frettoloso e poco curante dei particolari.
Poco dopo l'edizione veneziana, di cui si conosce solamente l'esemplare della Biblioteca Casanatense di Roma, appaiono le due del Roccociolo, i cui legni, pur non avendo la vivacità di quella di Venezia e nonostante siano legati alle tipiche forme tedesche, pure s'impongono alla nostra attenzione per la cura dei particolari, per l'espressione dei volti vigorosi e ossuti e per certa semplicità incisiva di tratteggio, che sono qualità proprie della silografia modenese.
Ma nella rappresentazione della natura, il soverchio attaccamento agli originali ha contribuito forse a ingenerare nelle scene una certa monotonia, che neppure gli alberi e le fronde, disegnate con vivo senso realistico, riescono a sminuire. Campagne e colline infatti sono sempre rese da grandi fasci di lunghe linee parallele orizzontali, alle quali stanno abbarbicati goffamente alberelli e arbusti. Quanto più varia e più movimentata la natura che ci presentano le silografie della edizione ve-

neziana, colle linee ad ora ad ora spezzate e coordinate con maggiore tendenza all'effetto pittorico!
Resta a dire della marca tipografica che il Roccociolo molto tardi adottò per segnare le proprie stampe, ispirandosi al sistema invalso da tempo nella tipografia veneziana.
Pare che tale marca comparisca per la prima volta nell'opera di Battista Guarini, intitolata "Bucolicum Carmen", pubblicata nel 1496. Nel verso

Explicit bec'prognosticatio:que durabit vsq; ad annum
Millesimum Quingentesimū Sexagesimū septimū.
Impressum Mutinc per. D. Dominicū Richizola.

Jo. Lichtenberger: Pronosticatio ‹Mutinae, Dominicus Richizola, S. a., 4o›.
Lulardo inganna le donne ‹c. 48, pagina della sottoscrizione›.
Londra, Museo Britannico, segn. 718. e. 2

della carta 120, entro un rettangolo di mm. 107x60 è inciso su fondo nero il monogramma di S. Bernardino, poggiato su di una croce confitta sopra un'asta, al piè della quale corre una sbarra che lega le due iniziali D. R. ‹Domenico Roccociolo›. Questa marca la si ritrova anche nelle due edizioni delle Opere di Antonio Tebaldeo del 1498 e del 1500 e in quella senza data della "Contemplazione del Divo Bernardo sopra il Cantico della Salve Regina" di Giovanni Sabadino degli Arienti ‹un esemplare nella Biblioteca Casanatense di Roma›.

DURANTE il periodo nel quale uscivano in Modena le prime edizioni illustrate del Roccociolo, un altro tipografo prendeva dimora nella città e vi si fermava per poco più di un anno, stampando in società con un ricco modenese alcune opere di diritto e di letteratura, ed altre da solo. Pietro Maufer ‹così si chiamava› della Diocesi di Rouen in Normandia, era stato fra i primi tipografi francesi ad accorrere in Italia, forse al seguito di Nicola Jenson, e aveva cominciato a stampare a Padova nel 1474, passando nel 1480 a Venezia, dove salvo una brevissima interruzione, era rimasto fino al 1486, dando fuori sopratutto opere giuridiche e di medicina.

La sua attività modenese comincia coll'aprile del 1491 e le edizioni che vanno dalla primavera di tale anno al marzo 1492, vale a dire la "Repetitio legis Gallus" di Bartolomeo Socino ‹un esemplare nella Biblioteca Ambrosiana di Milano›, "l'Historia Real de Franza" ‹un esemplare nella Estense di Modena e un altro incompleto nella Palatina di Parma› e la "Lectura in titulum de exceptionibus" del Socino ‹un esemplare nella Biblioteca Nazionale di Napoli› sono tutte eseguite dal Maufer, a spese di Paolo Mondatore.

Dopo il marzo 1492 la società dovette sciogliersi, perchè le edizioni successive, a noi note, vale a dire la "Pronosticatione" del Lichtenberger ‹un esemplare nella Biblioteca Estense› e il "De debitoribus suspectis et fugitivis" del Caccialupi ‹esemplari nella Biblioteca Estense e nella Universitaria di Genova› non recano nella sottoscrizione che il suo nome.

Con Pietro Maufer la tipografia modenese si è arricchita non solo di opere scientifiche di grande interesse, stampate con eleganza, ma ancora di alcune edizioni di carattere popolare, adorne di figure e di ornamenti silografici.

Queste ultime sono: la "Historia Real de Franza" ‹edizione principe› e la "Pronosticatione" del Lichtenberger.

La prima ha la carta 9r., dove incomincia il testo, decorata di un elegante fregio a fogliami e fiorami, che incornicia la pagina dai quattro lati. Nel lato esterno, il fregio è interrotto a metà da un tondo, in cui è inciso il ritratto di Costantino, dal quale la storia prende le mosse. Nella parte inferiore, tra i due ritratti di Fiovo e di Ricieri, havvi nel centro uno scu-

do vuoto circondato da una corona d'alloro. A sua volta la grande iniziale silografica della storia contiene il ritratto di San Silvestro Papa col triregno in capo, al quale si deve il battesimo dell'imperatore Costantino. Il motivo della iniziale è miniaturistico come quello del fregio.
L'artista che disegnò e scolpî i legni suindicati non appartiene allacorrente artistica modenese. L'opera sua, benchè per certi elementi ric ordi

¶ Qui sta Lulbardo ꝛ dice li versi sequenti.

Lolbardi lollant vt nummos vndiqꝫ tollant.
Et reynbart volucres sic lolbart fallit mulieres.

¶ Qui finisce questa pronosticatione laqual du
rara insino al anno. M cccccl xvij. Impressa a
Modena per maestro Piero fráciosо Anno
domini. M cccclxxxxij. a di. xiiij. daprile.

Jo. Lichtenberger: Pronosticatione ‹Modena, Piero Francioho, 1492›.
Pagina della sottoscrizione, Modena, R. Biblioteca Estense, segn. a. K. 2. 36.

la miniatura ferrarese, ha l'eleganza e la finezza che distinguono le composizioni silografiche veneziane. E' probabile che il Maufer sia ricorso per questo lavoro nella città della Laguna, ad intagliatori a lui noti.
Nella "Pronosticatione" invece si rende manifesto un fatto, che per ben due volte si è ripetuto nella poco numerosa produzione modenese di questo tipografo, vale a dire la contemporanea pubblicazione di opere

edite anche dal Roccociolo. Così la "Repetitio legis Gallus" di Bartolomeo Socino esce per le stampe del Maufer otto giorni innanzi l'edizione curatane dal Roccociolo ‹esemplare nella Biblioteca Universitaria di Padova› e altrettanto, a prescindere dalla priorità, è accaduto per l'anzidetta Pronosticatione, la quale riproduceva, copandone quasi integralmente le figure, l'edizione italiana della stessa opera, stampata anteriormente dal Roccociolo. Caso questo tutt'altro che raro nella tipografia italiana del Quattrocento, ma che non è però senza interesse in questa circostanza.

Un confronto fra la edizione in volgare del Roccociolo e quella del Maufer ci rivela una identità quasi perfetta, sia riguardo al testo, sia rispetto alle figure. Già è opportuno notare che i due volumi hanno un ugual numero di carte, che sono 48 ‹segn. a8-f8›, una quantità di linee per pagina che varia solo di poco ‹31-32 nell'edizione del Maufer; 33-34 in quella del Roccociolo›, lo stesso carattere gotico.

Ma quello che stupisce anche più si è, come si è detto, che il testo è il medesimo, riferendosi le lievi differenze soltanto alla grafia.

Vale a questo proposito la pena di riferire per disteso i titoli delle due edizioni:

ROCCOCIOLO– "Pronosticatione in vulgare rara e più non odita: la quale expone e dichiaara alcuni influzi del cielo: et la inclinatione de certe constellatione: cioe de la coniunctione grande et de lo eclipse le quali sono state a questi anni quello de male o d'bene demostrano à questo tempo e per lo advenire et durara piu anni: cioe infino al anno mille cinquecento LXVIJ".

MAUFER– "Pronosticatione in vulgare rara et piu non odita laquale expoue ‹sic› et dechiara alchuni influxi del cielo: et la inclinatione de certe costellatione: ciòe de la coniunctione grande e dela eclipse: le quali sono state a questi anni quello de male o de bene demostrano a questo tempo et per lo aduenire e durarai piu anni cioe infino al anno M. CCCCCLXVII."

E' evidente che i due tipografi hanno avuto a loro disposizione una stessa traduzione dell'originale latino, probabilmente eseguita da qualche letterato locale.

Dicemmo di sopra che anche la corrispondenza delle figure tra le due

stampe è perfetta. Ciò vale tanto per il loro numero, che è di 45, quanto per il posto che occupano nel testo, per il soggetto e per il disegno. Ora, che i legni siano copia gli uni degli altri, non vi è alcun dubbio: che siano dello stesso artista è da escludersi in modo reciso.

Quelli infatti dell'edizione del Roccociolo rivelano un artista più abile e più consumato. Pur attenendosi agli originali dell'edizione tedesca, egli ha saputo dare ai lineamenti delle figure quella impronta emiliana, che abbiamo notata specialmente nelle silografie del Cornazzano, della "Leggenda di Santa Caterina" e di quella dei Re Magi.

Niun dubbio pertanto che i legni della "Pronosticatione", tanto latina che volgare, del Roccociolo, siano usciti dalla stessa bottega che lavorava per questo tipografo durante gli anni dal 1490 al 1495. Ma l'artista, avendo già a propria disposizione i disegni e le composizioni, cui attenersi, ha cercato qua e là con diligente cura di dare risalto ai particolari, di accrescere varietà ed eleganza con ricchezza di tratteggio.

L'illustratore invece della edizione del Maufer, che si rivela pure emiliano per le forme e per l'espressione, ha seguito nell'intaglio delle figure una tendenza più schematica e più semplice, raggiungendo qualche volta maggiori effetti. Secondo ogni probabilità, egli ebbe dinanzi i legni eseguiti per il Roccociolo, e li copiò seguendo il proprio temperamento artistico, incline ad una maggiore semplicità e a una più delicata espressione.

Col 1495 cessa in Modena ogni attività silografica, diretta alla illustrazione di libri. Le susseguenti edizioni quattrocentine tanto del Roccociolo quanto degli altri tipografi non mostrano più alcun legno, all'infuori di qualche marca tipografica. Sarebbe utile conoscere la causa di questa improvvisa interruzione, ma non ci soccorre alcun elemento che ci illumini su tale circostanza.

ZUR KUPFERSTICHILLUSTRATION DES FÜNFZEHNTEN JAHRHUNDERTS

Von Erich von Rath

FLORENZ steht an erster Stelle unter den Orten, in denen bereits im fünfzehnten Jahrhundert die Kupferstichillustration gepflegt wurde. Bettinis Monte Santo di Dio ‹1477› bietet das früheste Beispiel einer Verwendung des Kupferstiches zur Illustrierung eines Buches; der Dante des Jahres 1481 ist der großartigste Versuch, die Kupferstichillustration einzubürgern, der in dieser Epoche unternommen wurde. Nach seinem Mißlingen konnte ich in meiner Übersicht über die Kupferstichillustration des fünfzehnten Jahrhunderts in der Festschrift der Leipziger Stadtbibliothek* nur noch auf einen einzigen Anwendungsfall dieser Illustrationsart in Florenz hinweisen. Savonarolas Compendio di Revelazione, jene wichtige Schrift, in der der Reformator von seinen prophetischen Visionen selbst berichtet, hat in den beiden Drucken, die Francesco Bonaccorsi am 18. August und am 3. ‹5 Non.› Oktober 1495 von ihr herstellte, als einzige Illustration einen Kupferstich, der die Krone der Jungfrau Maria darstellt**. Der im Vergleich zu früheren Leistungen wenig bedeutende Stich ist auf einem besonderen Blatt dem Druck vorgeheftet und hat sich infolgedessen nur in wenigen Exemplaren erhalten. Die Schwierigkeit des Eindruckens in den Text wurde durch diese Art des Abdrucks auf einem Sonderblatt allerdings glücklich vermieden, eine wirkungsvolle Illustrierung des Textes, die die gleichzeitigen mit Holzschnitten versehenen Drucke vom 1. September 1495 und 23. April 1496 auszeichnen***, aber auch nicht erreicht. Ein weiterer Fall der Kupferstichillustration in Florenz, der mir inzwischen bekannt geworden ist, und von dem ich im folgenden berichten will, steht im na-

*Die Bibliothek und ihre Kleinodien, Festschrift zum 250jährigen Jubiläum der Leipziger Stadtbibliothek, hrsg. von J. Hofmann, Leipzig 1927, S. 58 ff.

**Kristeller, Early Florentine Woodcuts, London 1897, Nr. 390 a und c, eine Beschreibung des Stiches bei Hind, Catalogue of early Italian engravings, London 1910, S. 132 Nr. 12.

***Kristeller Nr. 390 d; die erste Ausgabe mit den Holzschnitten vom 1. IX 1495, Hain 14335, Proctor 6358, hat Kristeller übersehen.

hem Zusammenhang mit dem eben geschilderten. Unter den Anhängern Savonarolas, die ihm in seinen Kämpfen mutig Beistand leisteten und ihn gegen die Verleumdungen und Angriffe mächtiger Gegner verteidigten, stand in vorderster Linie der Kanonikus von S. Lorenzo, Domenico Benivieni*. Sein Trattato in defensione e probazione della dottrina di Savonarola vom 28. Mai 1496 ist offensichtlich von dem Compendio di revelazione inspiriert und enthält zwei Holzschnitte, die zu den schönsten und wirkungsvollsten zählen, die der religiösen Bewegung und den Kämpfen um Savonarola ihren Ursprung verdanken. Das Titelbild stellt eine äußerst lebendig gestaltete Disputationsscene in einer offenen Halle dar, durch deren Bogen man auf Florenz blickt, während der zweite Holzschnitt eine der großartigsten Visionen Savonarolas, die Erneuerung der Welt durch Jesus Christus, in einem wundervoll komponierten, reich bewegten Bilde wiedergibt**. In weitem Abstand zu diesen einzigartigen Leistungen des Holzschnitts steht der Kupferstich, der einer andern Schrift Benivienis, die gleichfalls in diesen Jahren entstand, beigegeben ist.

Unmittelbar nach Veröffentlichung meiner oben erwähnten Übersicht machte mich die Firma Josef Baer und Co. Frankfurt am Main auf Benivienis Scala della vita spirituale sopra il nome di Maria ‹Hain 2787› aufmerksam, die mit einem von mir nicht erwähnten Kupferstich ausgestattet sei. Bei der Durchsicht der Korrekturbogen des dritten Bandes des G. K. d. W. fand ich diese Angabe bestätigt, unter Nr. 3848 ist Benivienis Scala beschrieben und der Kupferstich richtig angeführt. Eine Musterung der auf uns gekommenen Exemplare der Schrift ergab den folgenden Sachverhalt, der das Übersehen dieses Stiches einigermaßen erklärlich macht. Vollständige Exemplare des Traktats weisen fünfundzwanzig Blätter auf, die aus zwei mit den Signaturen a und b bezeichneten Lagen zu je zwölf Blatt bestehen, zwischen denen, also in der Mitte des Buches, der Kupferstich auf einem Sonderblatt eingeheftet

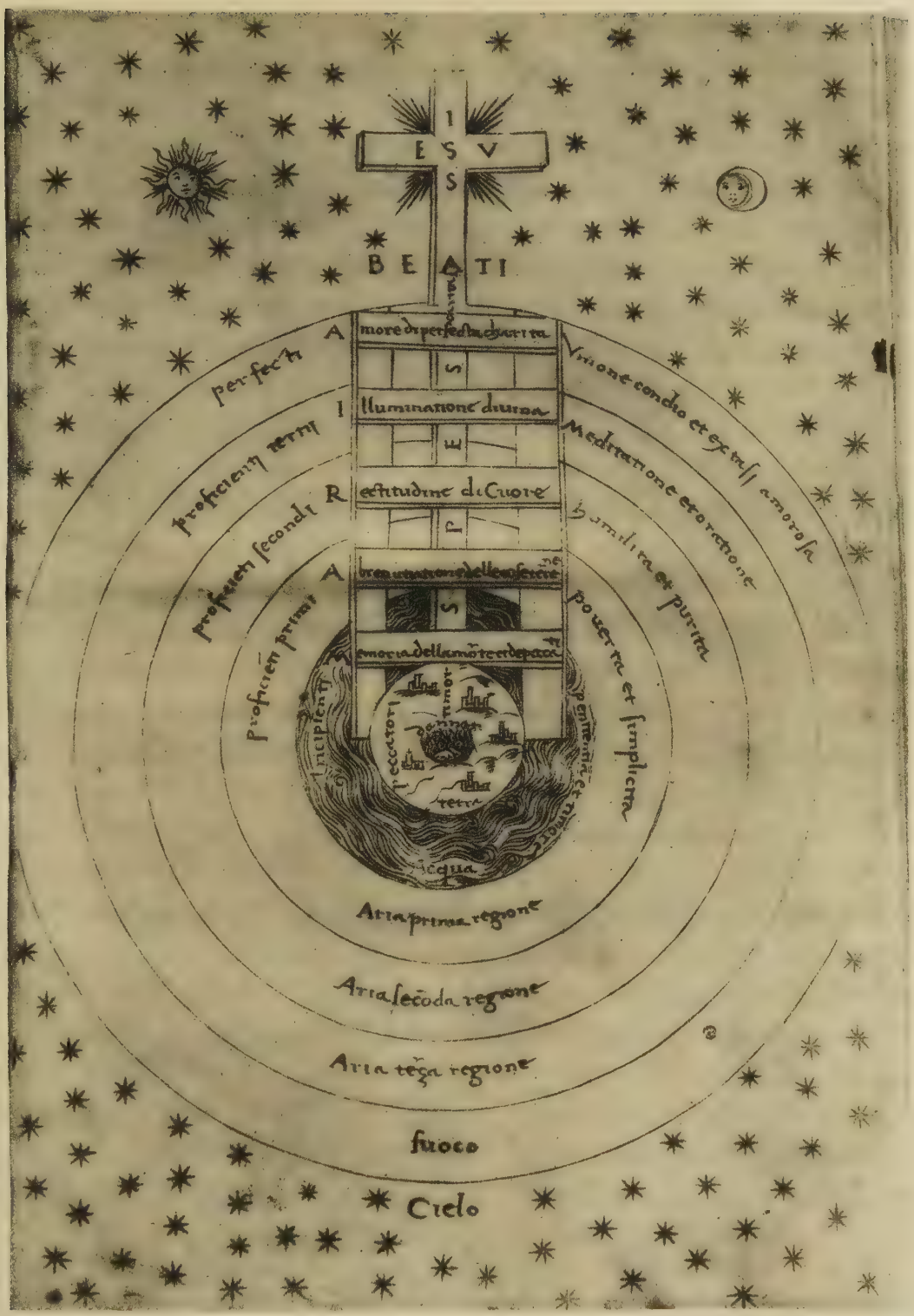
*Schnitzer, Savonarola, München 1924, Bd. 1, S. 233.

**Der erste Holzschnitt ist abgebildet und eingehend beschrieben bei G. Gruyer, Les illustrations des écrits de Jérome Savonarole, Paris 1879, S. 125. Eine gute Abbildung des zweiten Holzschnittes findet man bei ‹R. Fisher›, Catalogue of a Collection of engravings, etchings and woodcuts, 1879, p. 29.

ist. Diesen beiden Lagen entspricht auch eine inhaltliche Zweiteilung der Schrift, die erste Lage endet mit einer Art Schlußformel, die folgendermaßen lautet: „poi per gloria: nella quale sono ebeati et saran‖no sempre. Amen‖" während die zweite mit den Worten: „‹H› Auete dūque ‹come io credo› in que-‖sta figura..." beginnt, die sich auf die nun folgende Erläuterung des ihr vorgehefteten Kupferstichs beziehen. Dieser zweite Teil mit dem Kupferstich fehlt merkwürdigerweise in fast allen bekannten Exemplaren, ohne daß von ihren Besitzern dieser Defekt erkannt worden wäre, da auch Hain und Reichling* nur die aus zwölf Blatt bestehende Lage a mit dem Schlußwort „Amen" angeben. Von den sechs Bibliotheken, die den Traktat besitzen, kann sich nur die Florentiner Nationalbibliothek eines Exemplares rühmen, das auch den zweiten Teil mit dem Kupferstich enthält. Die Bibliotheken in Hamburg, Kopenhagen, London, Neapel und San Marino besitzen nur die Lage a. So erklärt es sich ohne weiteres, daß soweit ich feststellen konnte, auch in der Kupferstichliteratur von diesem Blatt bisher keinerlei Notiz genommen worden ist. Nur Fossi hat in seinem Katalog der Magliabechiana in Florenz** des Kupferstichs Erwähnung getan, doch scheint auch ihm zunächst nur ein unvollständiges Exemplar der Schrift in die Hand gekommen zu sein. Auf Spalte 288 beschreibt er die Scala della vita spirituale mit dem Hinzufügen, daß die Schrift 14 ‹!› Blatt enthalte und mit dem Wort Amen schließe. In den Addenda et Emendenda, die dem zweiten Bande seines Werkes beigegeben sind, ist diese Beschreibung aber durch eine vollständigere ersetzt, die den auf Blatt 13 befindlichen Kupferstich erwähnt und den richtigen Schluß: „Deo gratias" angibt. Diese Korrektur scheint von Hain übersehen worden zu sein und ist infolgedessen in die Inkunabelbibliographie nicht übergegangen. Der Drucker der Schrift hat sich nicht genannt, aber es besteht kein Zweifel, daß sie aus der Presse des Bartolomeo de Libri hervorge-

*Reichling, Appendices, Fasc. I, S. 102 beschreibt das Exemplar der Reale Biblioteca Nazionale in Neapel. Copinger hat allerdings ohne eine Quelle anzugeben zu Hain 2787 bemerkt "lege 251. 25 ff. Hains Corrigenda", was Reichling dann seinerseits ausdrücklich wieder als irrtümlich bezeichnet hat.

**Catalogus codicum saeculo XV. impressorum qui in publica Bibliotheca Magliabechiana Florentiae adversantur auctore Ferdinando Fossio... Florentiae 1793–95.



Kupferstich in Benivienis Scala della vita spirituale.
Exemplar der Nationalbibliothek Florenz.

gangen ist und in dessen Type 2, einer ziemlich großen Antiqua, gesetzt ist. Benivieni hat bei diesem Drucker, der seinen Namen in der Mehrzahl seiner Erzeugnisse nicht genannt hat, noch einen andern Traktat zur Rechtfertigung Savonarolas erscheinen lassen.

Die photographische Wiedergabe des Kupferstichs, auf die ich für das folgende verweise, verdanke ich Herrn Dr. Ernst Goldschmidt, der sie bei seiner letzten Anwesenheit in Florenz für mich herstellen ließ. In künstlerischer Hinsicht bereitet das Blatt dem Beschauer entschieden eine Enttäuschung, es ist eine ganz schematische Zeichnung, die lediglich den Ausführungen Benivienis als Erläuterung dienen soll. Die Erde ist in der Mitte des Bildes in mittelalterlicher Vorstellung als eine runde Scheibe dargestellt, die vom Meer umflossen wird. Ihren Mittelpunkt bildet die Hölle, wo die „dannati" im Feuer brennen, ihre Bewohner sind „peccatori", die aber durch Furcht und Hoffnung auf eine Stufenleiter hingelenkt werden, die zum Himmel hinaufführt. Es ist der in jener Zeit so mannigfach variierte Gedanke der allmählichen stufenweisen Läuterung, der dem Bilde zu Grunde liegt*. Jeder Stufe entspricht ein Stadium der Erkenntnis, das die gestochenen Beischriften in italienischer Sprache angeben. Die ersten Buchstaben der fünf Stufen bilden ein Akrostichon, das den Namen Maria ergibt. Derartige Spielereien mit den einzelnen Buchstaben des Wortes Maria sind, wie Beissel** berichtet, eine Eigentümlichkeit der Marienverehrung des Dominikanerordens und deshalb dem Anhänger Savonarolas vertraut und geläufig. Durch das Meer, drei Luftschichten und die Feuerzone steigt die Seele zum Himmel, dem Wohnsitz der „beati" empor. Das Nachdenken über den Tod und die Sünden bildet die erste Stufe, auf welche die Abkehr von den irdischen Dingen, Armut und Einfachheit folgen. Rückkehr zu Armut und Einfachheit sind bekanntlich ein Haupt- und Kernstück von Savonarolas Predigt, die diesen Traktat weitgehend beeinflußt hat. Ich verfolge die einzelnen Stufen der Läuterung nicht weiter, ihr Sinn ist

*Bettinis Monte Sante di Dio zeigt auch im Bilde eine solche Stufenleiter, die zu Christus hinaufführt und deren einzelne Stufen bestimmten Stadien der Läuterung entsprechen.

**Geschichte der Verehrung Marias in Deutschland während des Mittelalters, Freiburg 1909, S. 216 f.

ja klar und eindeutig, und erinnere nur bei diesem Durchwandern der Luftschichten an Dantes Aufstieg durch die verschiedenen Himmel im Paradiso, an das Kreuz mit dem Namen Jesu, das Dante aufleuchten sieht, und an andere Analogien.*

Dieser reiche Inhalt, den meine kurze Schilderung keineswegs ausschöpft, hat keine adäquate Form gefunden. Offenbar hatte sich der Kupferstich in den neunziger Jahren längst anderen, lohnenderen Aufgaben zugewandt, um das weite Gebiet der Buchillustration dem dafür so viel geeigneteren Holzschnitt zu überlassen. Es bleibt die Frage zu beantworten, warum es in diesem Fall überhaupt zu einer Verwendung des Kupferstichs gekommen ist. Die einzige Erklärung, die ich dafür finden kann, liegt in der Verwandtschaft dieser Darstellung mit einer geographischen Karte. Ich erinnere daran, daß eine der ersten bedeutenderen Leistungen des Kupferstichs im gedruckten Buch die Herstellung der Karten zu der Kosmographie des Ptolemäus bildet. In meiner Übersicht habe ich die ersten Ausgaben dieses Buches mit gestochenen Karten angeführt, aber die späteren Verwendungen dieser Stiche übergangen. Auch in der Ptolemäusausgabe des Petrus de Turre ‹Hain 13541›, die in Rom am 4. November 1490 erschien, sind die Karten in Kupfer gestochen, desgleichen in der des Bernardinus Venetus de Vitalibus, die 1507 in Rom gedruckt wurde. In Italien hat sich also im Gegensatz zu Deutschland beim Kartendruck eine gewisse Bevorzugung des Kupferstichs herausgebildet. Mehr kann man allerdings nicht sagen, denn auch in Italien wird der Holzschnitt zur Wiedergabe von Karten herangezogen, ich weise nur auf Bartolomeo dalli Sonetti's Isolario** mit seinen interessanten, neu entworfenen Holzschnittkarten hin. Da aber auch in Florenz Berlinghieris Geographia um 1481 ‹Hain 2825› mit gestochenen Karten erschienen ist, wäre es denkbar, daß für die einer Karte ähnliche Darstellung des Weltalls, die Benevieni seiner Scala beigab, ganz von selbst der Kupferstich als gemäßeste Reproduktionsart gewählt wurde. Im übrigen geht aus dem Angeführten mit voller Deutlichkeit hervor,

*Scartazzini, Dante-Handbuch, Leipzig 1892, S. 405 ff. und S. 420.

**‹Venedig, Guilelmus Anima mia, Tridinensis, um 1486›, Hain 2538, 14890. Auch in einigen andern Venetianer Drucken kommen einzelne Karten in Holzschnitt vor.

daß es sich bei dieser Illustrationsart um einen Sonderfall, eine Ausnahme von der Regel, handelt, die sich denn auch in Florenz nicht wiederholt hat und die Gesamtauffassung der Kupferstichillustration des fünfzehnten Jahrhunderts als eines bald aufgegebenen Versuches unangetastet läßt.

FALSCHE MORETUSDRUCKE

Von Maurits Sabbe

In den meisten Bibliographien berühmter Druckerfirmen muß für die Nachdrucke, die unter dem Namen der betreffenden Firmen herausgegeben wurden, ein besonderes Plätzchen eingeräumt werden. Dies tat beispielsweise A. Willems in seinem interessanten Werk über die Elzevirs, und so soll es auch in der Bibliographie des Hauses Plantin-Moretus geschehen.

Wir wollen hier die Aufmerksamkeit auf mehrere, bis jetzt noch nicht bekanntgemachte Fälle von Betrug lenken, die unter dem Namen der berühmten Antwerpener Firma verübt wurden.

Je nach den Beweggründen der Fälscher lassen sich die von uns gefundenen Nachdrucke der Firma Plantin in verschiedene Gruppen einteilen.

Wir haben zuerst eine Anzahl von Drucken, bei denen es auf der Hand liegt, daß die Fälscher die Absicht verfolgten, verdächtige Ware unter einem unverdächtigen Namen an den Mann zu bringen. Selbst wenn die Antwerpische Erzdruckerei zur Zeit ihres Gründers auch hin und wieder etwas weniger vertrauenswürdig sein mochte, in Rücksicht auf die katholische Rechtgläubigkeit, so war dies seit seinem Tode keineswegs mehr der Fall. Die Rechtgläubigkeit der Moretus war zweifellos, und infolge der ihnen durch Päpste und andere hochstehenden geistlichen Personen gewährte Unterstützung, sowie durch ihr Monopol zum Drucken der liturgischen Werke für Spanien und die Kolonien, war ihre Werkstätte die große, in ganz Europa als rein katholisch allgemein anerkannte Druckerei geworden. Ihr Name auf einem Buch war das Wahrzeichen von einwandfreier Katholizität.

Herausgeber, welche ein oder das andere, nach dem Brandstapel riechende Werk ans Tageslicht zu bringen gedachten, fühlten sich darum leicht veranlaßt, den Namen der Officina Plantiniana oder der Moretus zu mißbrauchen, um die gute Gemeinde zu täuschen.

Wir zeigen hier einen Fall, in welchem eine solche betrügerische Absicht unleugbar ist.

In einem Schreiben vom 22. September 1768 lenkt Theodorus Crajen-

schot, ein römisch-katholischer Buchhändler zu Amsterdam und treuer Kunde des Hauses Moretus, die Aufmerksamkeit der Witwe Moretus-Borrekens auf ein jansenistisches Meßbuch, das im Jahre vorher in Holland fälschlich unter dem Namen von Johann Jakob Moretus veröffentlicht worden war.

Die Stelle aus dem Brief, die uns auf die Spur dieses falschen Moretusdruckes bringt, lautet, aus dem Niederländischen übersetzt, folgendermaßen: „Hier ist erschienen, auf den Namen Eures wohledeln Mannes, sel. Gedenkens*, ein holländisches römisches Meßbuch, betitelt: Das Römische Meßbuch, nach dem Beschluß des heiligen Conzils von Trient. Verfertigt auf Befehl des Papstes Clemens VIII., nachgesehen und mit den neuen Messen, die durch die Bullen der Päpste bis auf die heutige Zeit zugelassen sind, vermehrt, zwischen beiden ein Bildchen in Holzschnitt, mit der Unterschrift: Zu Antwerpen bei Johann Jakobus Moretus neu gedruckt und mit schönen Bildern geschmückt MDCCLXVII. Dadurch werden viele gute und brave Römische ‹Katholiken› betrogen, weil es ein jansenistisches Buch ist, gedruckt und herausgegeben auf den Namen Eures wohledeln, seligen Mannes, unter dem Vorgeben, daß es ein gut katholisches Meßbuch sei. Hinter dem Titel folgt, in Holländisch, auch die Verordnung des Papstes Clemens VIII. und die Genehmigung von Carl von Spinoza, alles zusammen in Format groß 8°." ‹Seite 67›

Beim Empfang dieser Mitteilung antwortete die Witwe Moretus-Borrekens an Crajenschot ‹26. September 1768›: „In Bezug auf das bewußte Meßbuch, das im Jahre 1767 mit Genehmigung Seiner Hochwürden Carolus d'Espinoza, unter dem Namen von Antwerpen bei meinem Schwiegervater Johann Jakobus Moretus, mit einer Anpreisung hinter dem Titel, gedruckt ist, so spricht alles dagegen, und ich denke, daß kein guter Katholik, der auch nur die geringste Kenntnis von den bei meinen Vorfahren gedruckten Büchern besitzt, dadurch in Irrtum geführt werden kann, doch bitte ich, mir eines in albis, sowie Angabe des Preises zuzusenden" ‹Reg. CCLXXXVI, Seite 212›. Aus einem Schreiben der Witwe Moretus, datiert vom 12. Dezember 1768, geht hervor,

*Hier irrt Crajenschot: Johann Jakob Moretus war nicht der Mann der Witwe Moretus-Borrekens, sondern ihr Schwiegervater.

daß sie das bewußte Meßbuch von Crajenschot erhalten hat. ¶Es scheint, daß die Herausgeber dieses falschen Moretusdruckes nicht recht mit den Antwerpener Verhältnissen vertraut waren, da sie den Irrtum begingen, ihr Meßbuch als bei Johann Jakob Moretus im Jahre 1767 erschienen herauszugeben, während dieser bereits 1757 gestorben war. Im Jahre 1757 wurde die Plantin'sche Druckerei von Johann Franz Moretus, der im Jahre 1768 starb, geleitet.

Dieses Meßbuch fehlt in der Bibliothek des Plantin-Moretus Museums, jedoch ein Exemplar davon befindet sich in der Bibliothek der Amsterdamer Universität ‹1019 E. 21›.

Der Titel ist von Theod. Crajenschot buchstäblich genau angegeben. Die Erklärung des Papstes Clemens VIII., datiert zu Rom vom 7. Juli 1604 und unterzeichnet M. Vestrius Barbianus, folgt auf das Titelblatt ‹Seite 3›. Die „Zulassung und Genehmigung" ‹Verlof en Goedkeuring› des Antwerpener Bischofs Carolus de Espinoza, die sich unmittelbar an die päpstliche Erklärung anschließt ‹Seite 4›, ist zu Antwerpen am 9. April 1738 datiert.

Diese beiden Stücke sind nach dem ursprünglichen, lateinischen Text übersetzt, der in dem Missale Romanum ex decreto sacrosancti concilii Tridentini restitutum, S. Pii V., jussu editum Clementis VIII. et Urbani papae octavi auctoritate concessis auctum vorkommt, herausgegeben von dem Hause Plantin im Jahre 1736. Die Licentia und Approbatio des Bischofs Carolus d'Espinoza trägt in dem lateinischen Text das Datum des 9. Februar 1736, ein Jahr nach der Ausgabe der vatikanischen Verordnung Papst Urbans VIII., welche das Drucken von Meßbüchern ohne Genehmigung der geistlichen Obrigkeit verbot.

Diejenigen, welche die gute Gemeinde durch Verbreitung eines nicht rechtgläubigen Meßbuches in Irrtum führen wollten, wußten gar wohl, was sie taten, als sie gerade diese Licentia vorausschickten. Sie ist wirklich derartig, daß alle möglichen katholischen Zweifel damit beruhigt werden. Carolus d'Espinoza schreibt darin nämlich: „Also haben wir wohl schriftliche Erlaubniß, dieses zu drucken, erteilen wollen an unsern lieben Johannes Jakobus Balthasarssohn, Buchdrucker zu Antwerpen, an dessen Ur- Ur- Ur-Großvater Christoph Plantin Pius V., an dessen Ur- Ur-Großvater Johannes Moretus Clemens VIII., an dessen vä-

terlichen Ur-Ur-Oheim Balthasar, und Urgroßvater Johannes Moretus Paul V. und Urban VIII., an dessen Großvater Balthasar Moretus derselbe Urban VIII., und an dessen Vater Balthasar Moretus Innozenz XI. durch ein besonderes Vorrecht die Erlaubniß erteilt hat, Meß- und Gebetbücher zu drucken, die durchgesehen, verbessert und gemäß dem Gebrauch der heiligen römischen Kirche genehmigt waren– und dem Clemens XI. die gleiche Erlaubnis und Macht erteilt hat".
Auf die Licentia folgen die Tafeln der Festtage ‹fünf unnumerierte Blätter›, zwei Gebete bei dem Dienst der heiligen Messe ‹zwei unnumerierte Blätter›, die gewöhnlichen Meßgebete ‹Seite 1–16›, die Messen für alle Sonntage des Jahres ‹Seite 27–509›, die gewöhnlichen Messen der Heiligen ‹Seite I–LXXXVIII›.
Gleich beim ersten Blick zeigen uns Buchstabentypen und Textanordnung, daß wir es hier mit einem Druck zu tun haben, an welchem die Moretus-Firma unbeteiligt ist. Dieser Eindruck wird noch erhöht durch die fünf kleinen Kupferstiche, die in dem Buch vorkommen und durchaus nicht zu der Kupferstichfolge gehören, womit die Moretus ihre liturgischen Ausgaben schmückten. Das vierte dieser Bildchen, die Beschneidung, trägt die Unterschrift: I. V. Schley, direx. Wir können daraus schließen, daß die Illustration des Meßbuches unter der Leitung von Jacob van der Schley ‹1715–1779› geschah, jenem Amsterdamer Zeichner und Kupferstecher, Schüler von B. Picart, der Titelblätter Vignetten und andere Stiche für zahlreiche Drucker und Buchhändler ausführte.
Der gute Name der Moretus als katholische Drucker mußte also dazu dienen, um die für Katholiken verdächtige Ware zu decken. Wir stellen diese Tatsache einzig nur wegen ihres bibliographischen Interesses fest, obgleich wir uns nicht verhehlen, daß es der Mühe wert wäre, auch die theologische Seite der Sache zu untersuchen und nachzuforschen, inwieweit dieser falsche Moretusdruck jansenistische Kennzeichen trägt und wer dafür verantwortlich zu machen ist. Höchst wahrscheinlich befinden wir uns hier vor dem Werk eines Anhängers der sogenannten Utrechter Kirche, in der die Schüler von Port Royal des Champs ein fruchtbares Feld gefunden hatten.
Dom Rombout van Doren, aus der Abtei auf dem Cäsarsberg zu Löwen,

war so freundlich das „Roomsch Mesbock" für uns vom theologischen Standpunkt aus nachzusehen, und er empfand gleichfalls den Eindruck, es mit einem jansenistischen Missale zu tun zu haben.
Schon die Übertragung der Gebete des Meßbuches und besonders der Gebete des Meßkanons in die Volkssprache, ohne Anfügung einer Erläuterung, deutet auf den jansensistischen Charakter des Buches. Im XVIII. Jahrhundert war es ein Grundsatz der Jansenisten, die Liturgie und die offiziellen Gebete der Kirche in der Volkssprache zu verbreiten und allgemein bekannt zu machen, während die Orthodoxen, den römischen Anordnungen gemäß, sich weigerten, dem Publikum die wörtliche Übersetzung dieser Gebete zu geben.
Was noch mehr ist, die Tafel der Festtage erwähnt als örtliche Heilige allein diejenigen von Utrecht, Deventer, Leeuwarden, Groningen und Haarlem, jener Bistümer, wo die Jansenisten eine Zuflucht gesucht und festen Sitz gefaßt hatten ‹Utrecht, Deventer, Haarlem›. Die Heiligen der rechtgläubig katholischen Niederlande, der Bistümer s'Hertogenbosch, Breda und Roermond werden in diesem Kalender nicht aufgeführt.
Das Fehlen der Angabe des Namensfestes des heiligen Gregor VII. ‹25. Mai› kann auch noch als ein Zeichen des Jansenistischen Ursprunges dieses Meßbuches angesehen werden. Die Jansenisten, besonders die in Frankreich, hatten eine Abneigung für dieses Fest. Dies ist allerdings kein endgültiger Beweis, da mehrere Plantinische Missalien aus dem achtzehnten Jahrhundert diesen Heiligentag gleichfalls unerwähnt lassen, obwohl sie als Anhang ein Blatt mit der Aufführung der Messe und des Gebetes dieses Heiligen enthalten.
Es waren nicht immer verdächtige Werke kirchlicher Art, die man unter dem gutklingenden, rechtgläubigen Namen der Plantinischen Druckerei zu verbreiten suchte. Es geschah auch mit einer Folge von astrologischen Werken des Neapolitaners Filippo Finella aus dem siebzehnten Jahrhundert.
In der Bibliotheca Napolitana von Nicolo Toppi ‹Neapel 1678, Seite 85› werden unter anderem von ihm folgende Werke erwähnt: 1.› De Metroposcopia, seu de methoposcopia naturali, liber tertius. Antverpiae ex. Offic. Plant. 1648, in 8°. Ejusdem lib. primus et secundus 1648 ibid.

2.› De duabus conceptionis et respirationis figuris et de connexione inter eas et figuram coelestem. Antverp. ex. Offic. Plant. 1550 in 4°.
Das erste Werk steht auch in C. G. Jöcher's Allgemeines Gelehrten Lexikon, in Haller's Geschichte der Medizin und in Lindenius' De Scriptis medicis libri duo. Das zweite Werk wird von H. W. Rothermund in seiner Fortsetzung von Jöcher genannt.
Th. Graesse in seinem „Trésor de Livres rares et précieux" nennt von Finella noch: Naturale fisionomia planetaria, Nap. 1648, in 4°, und fügt bei, daß von diesem Buch eine lateinische Übersetzung besteht, die mit der folgenden Beschreibung „De Metroposcopia astronomica" übereinstimmt. Antwerpen, Plant. 1650 in 8°, 216 Seiten mit 410 Kopfleisten.
Wir waren sehr begierig, alle diese Werke kennen zu lernen, die als Plantinische Drucke ausgegeben wurden und von denen in dem Plantinischen Archiv keine Spur zu finden ist.
Von der „Metroposcopia" 1648, konnten wir ein Exemplar für die Bibliothek des Plantin-Moretus-Museums auftreiben, dem es jetzt als Nr. A. 2838 einverleibt ist, und von „De duabus conceptionis" befindet sich ein Exemplar in der Nationalbibliothek zu Paris, Nr. IV 8827.
Ein viertes Werk desselben Finella, das wir nirgends erwähnt fanden, wurde dem Plantin-Moretus-Museum durch Herrn Edmund De Bruyn zum Geschenk gemacht. Es heißt: Libri tres Nevorum Philippi Phinellae Antverpiae. Ex officina Plantiniana Apud Balthassarem Moretum. ‹Datiert: 12. Juli 1632.› In 4°.
Beim ersten Blick erhält man den Eindruck, daß die Metroposcopia kein Moretusdruck ist. Die Buchstaben, und besonders die Illustrationen– grobe, unbeholfene Holzschnitte– deuten keineswegs auf eine Herkunft aus der alten Officina Plantiniana. Der Eindruck des Nachdruckes wird noch verstärkt durch sinnlose Druckfehler in den Namen von Firma und Drucker.
Die Beschreibung des Buches: Philippi Finella de Metroposcopia, seu Methoposcopia naturali. Liber primus ‹Holzschnitt› Antverpiae, Ex officina Plantinuiana ‹sic› apud Balthassarem ‹sic› Morenum ‹sic›, 1648. ‹8°, 4 Bl., 170 Seiten, 1 Bl.›
Auf dem Titelblatt des Liber secundus sind Druckerei und Drucker ohne Fehler angegeben: Antverpiae, Ex officina Plantiniana apud Bal-

thassarem ‹sic› Moretum 1648 ‹162 Seiten, 1 Blatt›. Auf dem Titelblatt des Liber tertius erscheinen dagegen genau dieselben Fehler wie bei Liber primus. ‹7 Bl. 372 Seiten, 5 Bl.›

Bei dem Exemplar Nr. V8827 der Nationalbibliothek zu Paris fanden wir, statt eines Werkes, das wir erwarteten, zwei Werke von Finella, angeblich von Moretus ausgegeben. Das erste Bändchen dieser Sammlung ist: Philippi Phinellae de revolutionibus annorum ‹Holzschnitt› und wieder mit den nämlichen Namensfehlern: Antverpia, Ex officina Plantiuiana ‹sic› apud Baldassarem ‹sic› Morenum ‹sic› 1650. ‹4°, 2 Bl., 52 Seiten, 2 Bl.›

Das andere Bändchen ist das zweite, von Nicolo Toppi ausgegebene: Philippi Phinellae de duabus conceptionis figuris et de connexione inter eas et figuram coelestem ‹Holzschnitt› 1650.*

Und abermals befinden sich die nämlichen Fehler in den Namen! ‹4°, 2 Bl., 37 Seiten, 1 Bl.›

Dieselben Fehler ‹officina und Balthassarem› kommen auch auf dem Titelblatt des Libri tres Nevorum vor.

Es ist nicht anzunehmen, daß man in der Plantin'schen Druckerei so regelmäßig bei verschiedenen Ausgaben von Finella's Werken– und nur bei diesen– die nämlichen Druckfehler bei den Namen von Plantin und Moretus gemacht hätte. Dies taten Fremde aus Unwissenheit oder vielleicht mit Absicht, weil man eine gewisse Ähnlichkeit mit der Antwerpener Firma genügend erachtete und eine vollständige Gleichheit vermeiden wollte.

Auf jeden Fall haben wir falsche Moretusdrucke vor uns. Sie sind das Werk des Neapolitanischen Druckers Jakob Goffarus.

Mit der Metroposcopia ‹1648› im Exemplar des Plantin-Moretus-Museums ist zusammengebunden: De quatuor signisquae apparent in unguibus manuum. Auctore Philippo Finella. Diese Ausgabe von Jakob Goffarus ‹1649› ist mit denselben Typen gedruckt wie die Metroposcopia und enthält ein Porträt von Finella** in Holzschnitt, das auch in De

*Die Jahreszahl 1650 bei Nicolo Toppi ist unrichtig.

**Da das Geburtsjahr Finella's von keinem der von uns zu Rat gezogenen Biographen angegeben wird, teilen wir hier die Inschrift am Rand dieses Porträts mit: AETATIS SUAE ANNORUM XXXXVIII. MDCXXXII. Finella ist demnach im Jahre 1548 geboren.

duabus conceptionis ‹Exemplar Nationalbibliothek Paris› verwendet ist, welches unter dem Namen von Moretus ausgegeben wurde.
Was mochte wohl der Grund dieser Fälschung sein!
Wir wissen*, daß im siebzehnten Jahrhundert oftmals Bücher über Astrologie von der Inquisition auf den Index gesetzt wurden. Vielleicht suchte der Neapolitanische Herausgeber allerlei Schwierigkeiten zu vermeiden, indem er sich hinter dem Namen Moretus verbarg, oder er versuchte, die gute Gemeinde dadurch irre zu leiten, indem er den Druck dieser Bücher einer anerkannt frommen Firma zuschrieb. –
Was die Metroposcopia astronomica, Antwerpen, Plantin 1650, anbelangt, das von Th. Graesse herausgegebene Buch, so können wir nichts darüber mitteilen, da wir bis jetzt nichts darüber finden konnten.
Nun kommen wir auf eine Fälschungsursache andrer Art zu sprechen. Wir fanden ein Buch, auf welchem die Plantinische Firma fälschlich angegeben war, allein nicht mit der Absicht, Vorteil aus dem guten Klang zu ziehen, sondern zu dem Zweck den echten Druckersnamen zu verbergen.
John Barclay** ‹* Pont-à-Mousson 1582, † Rom 1621› ist unter anderem der Verfasser eines lateinischen Romans: „Euphormionis Lusinini sive Satyricon", von welchem die beiden Teile nacheinander erschienen, in London 1603 und in Paris 1603. Dieses Werk, in der Art der satirischen Schriften des Petronius abgefaßt, jedoch mit vielen Einzelheiten eigener Erfindung und eignen Erlebens, gibt hauptsächlich ein Bild der Hofkreise in den verschiedenen Ländern, die der Held der Erzählung bereist. Das Buch fand viel Beifall und wurde mehrfach in das Französische und Deutsche übersetzt.
Die Bibliographie Universelle von Michaud ‹1811› erwähnt in der Besprechung über J. Barclay eine französische Übersetzung des Euphormionis Lusini sive Satyricon, des Abtes Drouet de Maupertuis, die 1711 zu Antwerpen in drei Teilen erschien. Der Name des Herausgebers ist nicht genannt. Die Bibliographie Universelle bestätigt die Existenz dieser Übersetzung in dem Artikel über Jean Baptiste Drouet de Maupertuis.

*Dr. F. H. Reusch: Der Index der verbotenen Bücher. II, 181.
**I. Bullart, Académie des Sciences, I, Seite 196. ‹Paris, L. Bilaine 1682›

Die Bibliothek des Plantin-Moretus-Museums kam kürzlich in den Besitz eines Exemplars dieses Werkes, dessen vollständiger Titel lautet: Les Avantures d'Euphormion; histoire satyrique. A Anvers, chez les héritiers de Plantin, MDCCXI ‹drei Teile in 12°›.
Die Angabe der Plantin'schen Firma ist hier zweifellos fiktiv. Schon das Äußere des Buches, sowie auch die Firmenangabe, die niemals und ganz besonders im Jahre 1711 nicht so lautete, geben darüber sichere Auskunft. Von 1696–1714 war die Witwe von Balthasar Moretus II. Besitzerin der Plantin'schen Druckerei und auf den uns bekannten Ausgaben aus dieser Zeit wird sie als Inhaberin der Firma genannt, wenn nicht einfach auf den Büchern steht: Ex officina Plantiniana. Bei der Korrespondenz und den Rechnungen aus diesen Jahren, die im Plantin'schen Archiv aufbewahrt sind, ist auch von einer solchen Ausgabe keine Spur zu finden.
Von wem, wo und warum wurde dieser Betrug ausgeführt? In dem „Avertissement" der „Avantures d'Euphormion" wird das Werk zugeschrieben S. S. S. I. P. A. V. L. E. R. E. Nach der Angabe der Biographie Universelle nehmen wir an, daß unter diesen zahlreichen Buchstaben sich der Abt Drouet de Maupertuis verbirgt.
In demselben Avertissement wird auch versichert, daß das Buch keine Übersetzung, sondern eine freie Bearbeitung von Barclay's Euphormion ist, vermehrt und verbessert, sodaß es eine „fast gänzlich neue Arbeit" ist ‹un ouvrage presque tout neuf›. Der neue Verfasser versichert auch, den Stil verändert zu haben, um mehr Klarheit und Anstand ‹bienséance› hineinzulegen.
Dies ist auch so, und eine der Neuerungen in diesen „Avantures" besteht darin, daß Euphormion in Priamide ‹allegorischer Name für Paris, nach dem „clavis"=Schlüssel› im Justizpalast bei den Buchhändlern ein Exemplar seiner durch Barclay erzählten Lebensbeschreibung findet. Er stellte fest, daß viele Lücken und Ungenauigkeiten in dieser Lebensbeschreibung enthalten waren, und versprach dem Buchhändler, die Geschichte zu überarbeiten und auf diese Weise noch um mindestens einen dritten Band zu vermehren. Um dieses Werk auszuführen, zog er sich zu den „Druiden" zurück ‹eine Anstalt sehr strenger Mönche– une maison de réligieux fort austères– nach dem clavis›.
Diese Bearbeitung von Barclay's Euphormion ist außerordentlich scharf

und bitter für die Höflinge und die Großen in „Galatien" ‹Frankreich›, weshalb hierin wahrscheinlich die Ursache der Geheimhaltung des echten Druckernamens gesucht werden muß. Wir glauben, daß das Werk in Paris herausgegeben wurde durch jemand, der die berühmte Antwerpener Druckerfirma als Deckmantel brauchte, um Unannehmlichkeiten zu entgehen. Er wählte wahrscheinlich lieber diesen als einen erfundenen Namen wie Pierre du Marteau oder dergl.*

Die Ansichten und Betrachtungen des Euphormion sind stark demokratisch gefärbt. Er eifert gegen den Luxus, der mit der Arbeit des Volkes großgezogen wird, und gegen die Sittenverderbnis, die viel mehr in den Palästen der Großen herrscht, als in den Hütten der Hirten. Er verspottet den Aberglauben der Edelleute, ihre Eitelkeit, ihre oberflächliche Schwätzerei, ihre Heuchelei und nicht zum wenigsten ihre Schleichereien, um geistliche Würden zu bekleiden. Ebenso unerbittlich trifft seine Satire auch die Advokaten, Richter und Gerichtspersonen ‹greffiers›. Von letzteren sagt er: „Der Name, den man ihnen gibt, ist genommen von den Klauen ‹griffes›, womit sie den Raub fassen." Von den Advokaten heißt es: „Die Justiz führte den Vorsitz bei ihrem Urteil, sie hielt eine Wage, um, wie man mir sagte, das Gold und die Geschenke der Parteien nachzuwägen." ‹III 211›

Euphormion kommt auch an den Hof der Belgier in Herculiade ‹Brüssel›. Bezeichnend für unsern nationalen Ruf sind die Eigentümlichkeiten, die ihm dort am meisten auffallen! Er verspottet daselbst die Trunkenheit und die vielen prunkhaften Redereien, die er stets zu hören bekommt ‹II 217, 225›. Euphormion findet unter anderem an diesem Brüsseler Hof marmorne Standbilder, deren Häupter aus Butter verfertigt sind. „Diese Häupter werden alltäglich zum Frühstück gebraucht und darauf durch neue ersetzt!"

Die Engländer, die Euphormion in Brüssel antrifft, zeichnen sich durch Trinken, Rauchen und übermäßiges Essen des am Spieß gebratenen Ochsenfleisches mit Brot aus!

Die wahre Lebensweisheit und die Anfänge von Tugend und Rechtschaffenheit werden in den Aventures d'Euphormion durch Anaximan-

*L. Jannart de Brouillamt: Histoire de Pierre du Marteau, Paris. Maison Quantin 1888. –A. Moellzner: Zwanzig Jahre maskierte Druckerarbeit, Beiträge zum Bibliotheks- und Buchwesen.

der versinnbildlicht, eine allegorische Persönlichkeit, die, dem Clavis nach, eine „heilige gelehrte Gesellschaft" ‹une sainte et savante société› vorstellt. ‹II 251› Sollte es die Gesellschaft Jesu sein! Es hat ganz den Anschein.

Die meisten falschen Moretusdrucke sind auch dem Bestreben zuzuschreiben, durch unlautere Konkurrenz einen Teil der Kundschaft der Plantin'schen Druckerei zu kapern. Wir kommen damit hier auf die eigentlichen Nachdrucke der Plantin- und Moretus-Ausgaben.

Der Nachdruck war der große Mißbrauch, dessen viele Drucker im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert sich schuldig machten, und nichts war verführerischer, als Bücher nachzudrucken, die ein solch großes und sichres Absatzgebiet haben mußten, wie dies bei den kirchlichen Ausgaben der Moretus der Fall war. Meistens erscheinen die Nachdrucke unter dem Namen des Nachdruckers, jedoch manchmal wurde die Schamlosigkeit soweit getrieben, daß der Fälscher auf dem Titelblatt Moretus als Herausgeber vermerkte. Da das Antwerpener Haus das Monopol der liturgischen Werke für Spanien und die Kolonien besaß, war es jedenfalls viel vorsichtiger und vorteilhafter, die Fälschung unter dem Namen Moretus durchgehen zu lassen.

In den Plantin'schen Archiven befinden sich eine Menge Stücke, die sich auf diese Art von Fälschungen beziehen. Wir haben hier einige davon zusammengestellt.

Die Compagnie Huguetan zu Amsterdam, aus den Gebrüdern Markus, Johannes, Henry und Peter Huguetan bestehend, aus Lyon gebürtig, machte sich zu wiederholten Malen des Nachdruckes von Moretus-Ausgaben schuldig. Meistens wurde die Antwerpener Firma durch einen ihrer Korrespondenten, der solches durch Zufall entdeckte davon benachrichtigt.

Hier folgt ein Schreiben des Papierlieferanten der Moretus, Ysbrand Vincent, vom 24. Januar 1695 aus Amsterdam, an Balthasar III: „Ich kann nicht unterlassen, Ew. Wohlgeboren als guter Freund, zu sagen, daß ich höchlichst verwundert bin, daß die Unverschämtheit der Herren Huguetan so weit geht, daß sie das Gedächtnis verlieren und das Urteil dazu, daß sie sich derart durch ihre Habsucht berücken lassen, um Euch in geheimer Weise zu betrügen und sich den Anschein geben, als däch-

ten sie, daß Ew. Wohlgeb. bereits vergessen hätten, daß sie schon vor einem Jahr oder zwei, angefangen hatten, eines Eurer Werke nachzudrucken, selbst unter Eurem Namen, so wie sie es noch täglich mit den Pariser Drucken tun. Ich weiß wahrhaftig nicht, ob ich Erfahrung genug habe, oder ob ich mich in meinem Urteil irre;– jedoch, wie ich diese Menschen kenne, dünkt es mich, daß ich kein Zaubrer zu sein brauche, um durch ihren geheimen Betrug, so klar als der Tag, hindurchzusehen; und meine Meinung über ihr Vorgehen ist, daß sie von allen Arten Eurer Bücher einige anbieten und nach allen Gegenden ohne Gewinn versenden, um durch dieses Mittel eine genaue Kenntnis für den besten Verkauf der Bücher nicht allein, sondern auch von Euern Korrespondenten zu erhalten, und dann das Brauchbarste und Gangbarste auf die Presse zu legen und einen festen Handel davon machen: denn sie besitzen zwölf oder dreizehn Pressen und möchten dieselben gerne in Gang halten, gleichviel, ob sie Jemanden schädigen, wie wir solches täglich sehen und merken".*

Die Achtung des Y. Vincent für die Huguetan's war nicht gerade groß, auch noch aus anderen Gründen. Über einen der Brüder ‹den zweiten› schreibt er, daß er „sehr gerne spielt und würfelt, jedoch ‹unter uns› den Namen hat, wohl etwas von dem zu kennen, was die Franzosen „fil" nennen: und womit er hin und wieder jemand beim linken Bein packt, der ihn nicht kennt"**. An anderer Stelle sagt er noch, daß die Gebrüder Huguetan ‹zu Amsterdam› in jeder Weise sehr lächerliche Personen sind und die Gascons oder gebratene Hähne spielen.***

Daß die Huguetan's sich wirklich mit Nachdrucken befaßten, ohne die geringste Berücksichtigung der Privilegien andrer Drucker, ist auch aus einem von M. Kleerkooper und W. P. van Stockum Jr. mitgeteilten Schriftstück ersichtlich****, worin die Obersten der Buchhändlergilde ‹„de Overluyden van het Boekverkoopersgild"› zu Amsterdam ihnen eine nicht anzuzweifelnde Strafe erteilen, weil sie mit solcher Handlungsweise auch einen Buchhändler aus Brüssel und verschiedene andere

*Archiv Museum Plantin-Moretus. Reg. DCXXIX. **Id. id. 15. Juli 1695.
***Id. id. DCXXX 13. April 1696. ****Der Buchhandel zu Amsterdam, besonders im siebzehnten Jahrhundert d. Haag M. Nyhoff 1914, I DL Seite 287.

in Brabant schädigen wollten, mit welchen die Amsterdamer Buchhändler in guter Geschäftsverbindung „in goede correspondentie" lebten. Aus späteren Briefen von Y. Vincent geht auch hervor, daß Josef Athias, Drucker und Buchhändler zu Amsterdam, im Verdacht stand, Ausgaben von Moretus nachzudrucken, unter anderem eines der vielen Gebetbücher der heiligen Maria, die von der Antwerpener Firma herausgegeben wurden. „Ich fühle mich verpflichtet, infolge früheren Ansuchens des verstorbenen Herrn Moretus, Ew. Wohlgeboren mitzuteilen, daß der Jude Attias allhier Befehl von Lissabon erhalten hat, ein Gebetbüchlein zu drucken, ich glaube, in 12°, das sie „Officio de la Vierga" nennen. Also schreibt Y. Vincent am 24. October 1698 an die Witwe von Balthasar Moretus III.*

Als Postscriptum heißt es noch in diesem Brief: „Ich habe auch von einem andern Gebetbuch, rot und schwarz, gehört, das hier in der Druckerei von Athias gedruckt werden sollte: jedoch habe ich den Namen vergessen, und es ist auch nicht vollendet worden."

Im selben Brief gibt Vincent wieder einmal seinem Verdacht auf die „Gascons und gebratenen Hähne" Ausdruck. „Und bei den Huguetans dünkt mich, daß auch etwas Kirchliches, in rot und schwarz, gedruckt werden soll, was der Herr Leonard, hoffe ich, Ew. Wohlgeboren nicht vorenthalten wird, so Ew. Wohlgeboren es für angebracht halten, ohne mich zu nennen, ihn im Laufe des Gespräches auf das Kapitel der Huguetan-Ausgaben zu bringen."**

Der hier genannte Herr Leonard ist der bekannte Frédéric Léonard, „imprimeur ordinaire du roi" zu Paris, der im Oktober 1698 mit seinem Neffen in Amsterdam weilte und auf seiner Rückreise die verwitwete Frau Moretus in Antwerpen besuchte.***

Vincent fuhr fort, das Tun der Huguetans zu überwachen und hielt Antwerpen auf dem Laufenden. Etwas später berichtete er: „Bis jetzt habe ich auch keine andere Kenntnis wegen der roten und schwarzen Drukke; allein ich kann nicht glauben, daß die Huguetans jetzt so unvorsichtig sein sollten, Ew. Wohlgeboren Namen zu gebrauchen. Ich werde ein Auge auf das Segel halten, und falls ich etwas vernehme, nicht unterlassen, Ew. Wohlgeboren sofort Nachricht davon zu geben, habe bereits

*Archiv Plantin-Moretus Reg. DCXXX. **Id. id. 20. Oktober 1698.
***Id. id. 28. November 1698.

Auftrag gegeben, dort aufzupassen"*.¶Ein Jahr später hatte die Frau Wwe. Moretus aus Deutschland die Nachricht erhalten, daß die Huguetans ein Diurnale Romanum auf den Namen ihrer Firma nachgedruckt hatten. Sie schrieb darüber an Vincent: „Mit Recht muß ich mich über die Handlungsweise derselben ‹Huguetans› beklagen, die widerrechtlich meinen Namen auf ihre Bücher mit dem gleichen Inhalt wie meine setzen, gegen ihr früheres Versprechen, solches nicht mehr zu tun; es ist mir aus Deutschland geschrieben worden, daß sie ein kleines Buch „Diurnale Romanum" in 24° wieder auf meinen Namen haben herauskommen lassen; darum bitte ich, durch eine zweite oder dritte Person zwei solche kleine Bücher, die angeblich bei mir gedruckt wurden, kaufen zu lassen und mir zu senden, damit ich, nachdem ich sie besichtigt habe, meine rechtliche Klage gegen sie erhebe und Ew. Wohlgeboren ausführlich darüber schreibe".**–

Vincent sandte sofort die beiden verlangten Exemplare, fügte aber hinzu, daß diesmal die Huguetans nicht die Schuldigen wären. „Nachdem, was mir mitgeteilt wurde, haben die Huguetans dieses Werk sowie noch ein anderes katholisches Gebetbuch nicht gedruckt, sondern die Compagnie von Boom, Waesbergen u. a., sodaß die Huguetans demnach mit Unrecht aus Deutschland beschuldigt worden sind"***. Es blieb dennoch unsicher, wer eigentlich die Nachdrucker waren.– „Ew. Wohlgeboren werden nicht übel daran tun", schrieb Vincent an die Wwe. Moretus, bei Waesbergen schriftlich anzufragen, ob ihre Gesellschaft oder die Huguetans dasselbe gedruckt haben. Und sobald Ew. Wohlgeboren mir den Namen eines anderen Buches geschrieben werden haben, werde ich mich damit beschäftigen".****

Über diesen Diurnale-Nachdruck hören wir weiterhin nichts mehr. 1706 war es eine andere Sache in derselben Art, die Unruhe verursachte. Diesmal war es Vincent, der die Aufmerksamkeit darauf lenkte. „Mittlerweile muß ich Ew. Wohlgeboren –als guter, aufrichtiger Freund– mitteilen", schrieb er nach Antwerpen, „daß von den Brevieren unter anderen Büchern, die hier bei der Compagnie von Peter und Johann Blaauw, Hendrik und Dick Boom, Goethals und Waesbergen gedruckt und vor vier

*Id. Reg. CCXCI 20. Juli 1699. **Id. Reg. CCXCI 20. Juli 1699 ***Id. Reg. DCXXX 3. August 1699. ****Id. id. 21. August 1699.

Tagen unter den Buchhändlern verkauft wurden, ein Teil nach Brabant gesandt worden ist, und da dies zu Ew. Wohlgeboren großem Nachteil und zugleich gegen das Vorrecht von Ew. Wohlgeboren königlichem Privilegium ist, habe ich es als meine Pflicht erachtet, Ew. Wohlgeboren hiervon Kenntnis zu geben, damit Ew. Wohlgeboren sofort die Mittel ergreife, die Ew. Wohlgeboren als Schutz Eures Rechtes für zuträglich und nützlich halten. Umsomehr, weil ich so gut wie überzeugt bin, daß die genannte Compagnie, worunter die Wwe. Waasbergen und Waasbergen in Danzig sind, die Breviere und andere Eurer Gebetbücher nun abermals nachzudrucken beabsichtigen. Ob diese Personen, wie die Huguetans es taten, Ew. Wohlgeboren Namen gebrauchen, weiß ich nicht, allein ich werde mich genau danach erkundigen und solches wissen lassen".*

Vincent rät Moretus, bei Erneuerung seiner Privilegien strengere Strafen für die Nachdrucker vorzusehen. „Es ist mir unbewußt, und ich habe unter anderem vergessen, Ew. Wohlgeboren zu fragen, ob Ew. Wohlgeboren Privilegium beim Regierungsantritt eines Königs von Spanien erneuert werden muß, in welchem Falle es, meiner Beurteilung nach, ‹bei Verbesserung› für Ew. Wohlgeboren sehr von Nutzen sein würde, solch ein Privilegium mit schwereren Strafen und Geldbußen für die Nachdrucker und Vertreiber der nachgemachten Bücher zu versehen".**

Die folgende, kleine Liste der genannten Bücher wurde von Vincent eingesandt:

13	Breviarum	franciscanum 12°
36	„	Romanum 12° 1 Bd.
28	„	ditto 4 Bde. 18°
23	Diurnale	Romanum 24°
158	„	Cistersiense 32°
6	Missale	Romanum fol.
23	Diurnale	24°
30	Officia BM Virginis	35°
8	„	Minorum 18°
9	Concordantiae Bibliorum	

Vincent fügt selbst hinzu, daß unter diesen Büchern „sehr wenige von der Sortierung von Moretus vorkommen"***, und einige Wochen später

*Id. id. Reg. DCXXXXI 18. August 1706. **Arch. Plantin, Reg. DCXXXI, 13. August 1706. ***Id. id. id. Bls. 133.

gibt er noch beruhigendere Nachricht: „Wegen der hier gedruckten und verkauften kirchlichen Bücher ist dies, wie ich mir die Ehre gab, solches zu schreiben, von sehr geringer Bedeutung gewesen. Ich kann hier noch beifügen, daß, weil die Compagnie von Pieter und Johann Blaeu mit Waasbergen, Goethals und Boom, vollständig auseinandergegangen ist, die genannten Bücher aller Wahrscheinlichkeit nach hier so leicht nicht mehr neu gedruckt werden sollen, und die Huguetans haben ganz damit aufgehört; dies habe ich gut befunden, Euch zu Ew. Wohlgeboren Vorsicht und Beruhigung bekannt zu geben".*

Der bemerkenswerteste Nachdruck zum Schaden der Moretus geschah durch die Firma Anisson aus Lyon, die hierzu mehr oder minder veranlaßt und angespornt wurde durch die ehrwürdigen Patres von San Lorenzo im Escurial. Unter ihren verschiedenen Vorrechten besaßen diese Herren auch jenes des Verkaufs der „rezo romano", das heißt der katholischen liturgischen Werke, welche ihnen alle durch Plantin und die Moretus geliefert wurden.

Etwa um 1676 war zwischen den Hieronymiten und ihren Antwerpener Lieferanten ein ernsthafter Zwist entstanden, der erst 1680 durch Balthasar Moretus III. zu Madrid selbst beigelegt wurde**. Um ihre Unzufriedenheit über die Nichtbezahlung sehr hoher und alter Rechnungen zum Ausdruck zu bringen, hatten die Moretus die Hieronymiten-Patres nicht mehr so sorgsam bedient wie vorher. In Madrid vernahm Balthasar Moretus III. alsdann, daß die Hieronymiten sich an die Firma Anisson in Lyon gewandt hatten, um die Rezo-Ausgaben der Antwerpener „nachzukonterfeien". Dieses war so gut im Gang, daß einer der Anissons sich regelrecht zu Madrid niedergelassen hatte und daß Moretus in Spanien ein Exemplar eines nachgedruckten Missale Romanum in die Hand fiel, das unter dem Namen der Officina Plantiniana auf unverschämte Weise von den Anissons nachgedruckt war.

Balthasar Moretus III. sandte dieses Exemplar an seine Mutter nach Antwerpen, um ihr die Fälschung der Anissons zu beweisen.

Wir fanden dies in der Bibliothek des Plantin-Moretus-Museums wieder

*Id. id. id. 3. September 1706.

**S. unsre Abhandlung: Balthasar Moretus III. in Madrid im Jahre 1680 ‹Die Moretus und ihr Kreis, Antwerpen, V. Resseler 1928 Seite 133›.

‹A1543› und erachten es nicht für unrichtig, ein und das andere darüber mitzuteilen.

Die gefälschte Ausgabe ist ein In-Folio, in Kalbleder eingebunden, mit fein vergoldeten Stempeldrucken geschmückt, die deutlich genug ihre französische Herkunft verraten. Der vollständige Titel lautet: „Missale Romanum ex decreto sacrosancti Concilii Tridentini restitutum, Pii V. Pont. Max. Jussu editum, et Clementis VIII Primum. nunc denuo Urbani Papae Octavi auctoritate recognitum. In quo Missale propriae de Sanctis ad longum positae sunt at majorem celebrantium commoditatem Antverpiae ex officina Plantiniana Apud Viduam et Heredes Balthasaris Moreti MDCLXXIX".

Dies ist der Titel, den wir auf allen echten Moretus-Ausgaben des Missale Romanum von 1614 an finden. Die letzte Ausgabe vor 1679, die uns in die Hand fiel, ist von 1672. Mit diesem Exemplar wollen wir hier die Lyoner Fälschung vergleichen.

Über der Ortsangabe der 1672er Ausgabe befindet sich ein namenloser Kupferstich, der die Anbetung des heiligen Sakramentes durch Engel, welche Weihrauchfässer schwingen, darstellt ‹164 mm mal 112 mm›.

Von diesem Stich befindet sich gleichfalls eine Kopie über der Ortsangabe der Nachdruck-Ausgabe von 1679. Diese ist etwas kleiner ‹140 mm mal 90 mm› und trägt die Unterschrift: „Math. Ogier fecit". Dieser Name deutet klar die Lyoner Herkunft des Buches an. Der Kupferstecher M. Ogier wirkte nämlich von 1680–1710 in dieser Stadt*. Unter der Kopie unsres Antwerpener Stiches steht in kleinen Druckbuchstaben: „juxta exemplar". Dies ist die einzige, sehr geringe Andeutung, wodurch darauf aufmerksam gemacht wird, daß der Stich kein Original ist. Der Text der ersten Seiten der Ausgabe von 1679 ist ganz der nämliche wie der von 1672. Die verzierten Anfangsbuchstaben, die darin gebraucht werden, sind in beiden Ausgaben verschiedene, mit Ausnahme des C, in Holzschnitt mit der Darstellung des heiligen Abendmahls. Die Lyoner Ausgabe kopiert das C der Antwerpener Ausgabe zweimal. Ein Weinkrug, der in dem Moretus-C rechts steht, befindet sich auf einem der Anisson-C links und auf dem andern wieder rechts.

Die vollseitigen Stiche, die von P. P. Rubens entworfen, von Theodor

*Der Name dieses Kupferstechers wird von Ch. Le Blanc nicht erwähnt p. a. t.

Galle für das von Moretus im Jahre 1614 herausgegebene „Breviarum" gestochen und auch in der Missale-Ausgabe des nämlichen Jahres gebraucht sind, kommen in sämtlichen späteren Moretus- „Missalen" vor, auch in denen von 1672. Die Einrahmungen, welche sich auf der Seite gegenüber den vollseitigen Stichen befinden und von Theodor Galle gezeichnet und gestochen sind, werden gleichfalls in sämtlichen Moretus-Ausgaben wiederholt.

In der nachgedruckten Ausgabe von 1679 fehlen die Einrahmungen, allein die vollseitigen Stiche sind durch nachgemachte Drucke ersetzt, meist minderwertige Kopien der Rubens-Galle Stiche. Der Englische Gruß ‹Oeuvre de Rubens Nr. 1252› ist in dem Lyoner Druck durch eine abweichende Komposition ersetzt, die ungefähr im Stil Rubens ist, mit der Unterschrift: F. Horet, F.* Die Anbetung der Hirten ‹Oeuvre Nr. 1253› ist durch F. H. fehlerhaft kopiert. Statt der Anbetung der Drei Könige ‹Oeuvre Nr. 1254› erhalten wir eine abweichende Komposition. Die Himmelfahrt ‹Oeuvre Nr. 1253a› ist von Math. Ogier kopiert ‹sculp. Lugd.›. Die Auferstehung ‹Oeuvre Nr. 1255› ist von F. Horat nachgeahmt. Die Ausgießung des heiligen Geistes ‹Oeuvre Nr. 1256› sehen wir in der Kopie von F. Horat; das Letzte Abendmahl ‹Oeuvre Nr. 1257› desgleichen. Von Mariä Himmelfahrt ‹Oeuvre Nr. 1258› machte Math. Ogier ‹sculp. Lugd.› eine Kopie, in der die rechtsstehenden Figuren des Originals links stehen. „Allerheiligen" ‹Oeuvre Nr. 1259› ist ungeschickt kopiert von F. Horat.

Einige der Schlußstücke, die von Chr. Jegher in Holzschnitt ausgeführt sind und von Moretus zur Ausschmückung seines Missale angewandt wurden, sind gleichfalls von den Anissons kopiert. Dies ist zum Beispiel auch der Fall bei dem bekannten Schlußstück, die Geißelung Christi darstellend, das wir in dem Lyoner Nachdruck vorfinden, auf welchem die rechtsstehenden Figuren auf der linken Seite sind.

Es ist uns noch eine Ausgabe bekannt, auf welcher der Name Balthasar Moretus ‹III› als Herausgeber angeführt ist, und die sicher nicht bei ihm gedruckt wurde. Bei derselben ist es auch schwieriger, den Grund der Fälschung zu ersehen. Die von uns gemeinte Ausgabe führt den Titel: Caroli Ruaci e Societate Jesu Carminum Libri quatuor Editio sex-

*Der Name dieses Kupferstechers wird von Ch. Le Blanc nicht erwähnt p. a. t.

ta Antverpiae, apud Balthasarem Moretum. MDC. XCIII ‹in 12° S. 233›, und ist am Schluß mit der Druckgenehmigung ‹Imprimatur› versehen, die datiert ist Avarici Biturigum ‹Bourges› 16. September 1679 und unterzeichnet von dem Provinzial der Gesellschaft Jesu, Petrus de Verthamon.

Dieses Imprimatur ist es nicht allein, das Zweifel erweckt bezüglich der Antwerpener Herkunft dieser Ausgabe, man braucht nur einen Blick auf dies kleine Buch zu werfen, um durchaus überzeugt zu sein, daß es nicht aus den Pressen von Moretus kommt. Die darin verwendeten Buchstaben finden sich in keiner anderen Moretus-Ausgabe, und die kleinen Holzschnitte in dem Teil „Symbola heroica" stammen von keinem der bekannten Zeichner oder Kupferstecher, die für Moretus arbeiteten.

Der Verfasser dieses Werkchens ist der Jesuitenpater Charles de la Rue, zu Paris geboren ‹1643›, daselbst Lehrer der Humaniora und der Rhetorica, Kanzelredner von großem Rufe, 1725 dort gestorben. Von seinen Carminum Libri quatuor sind darum auch verschiedene Pariser Ausgaben bekannt. Sommervogel* erwähnt eine solche bei Simon Benard im Jahre 1670 ‹in 4° S. 283› und eine weitere bei der Witwe von Simon Benard im Jahre 1688 ‹in 12° S. 233› als „editio quinta" angegeben. Wir glaubten dort die Herkunft der zweifelhaften Moretus-Ausgabe suchen zu müssen.

Die sogenannte Antwerpener Ausgabe beginnt mit einer Widmung an Ferdinand, Bischof von Münster und Paderborn ‹Aij›. Darauf folgt Buch I, „Dramaticus" ‹von Seite 1–87›, welches die zwei Schuldramen „Lysimachus" und „Cyrus" enthält. Das zweite Buch „Panegyricus" ‹von Seite 89–150› umfaßt 1.› die beiden lateinischen Gedichte, die Ch. de la Rue zu Ehren Ludwigs XIV. und seiner Siege in den Niederlanden dichtete, und die französischen Übersetzungen derselben von Pierre Corneille; 2.› eine Ode auf Anna von Oesterreich, Königin von Frankreich; 3.› einen Gruß an Ferdinand, Bischof von Paderborn; 4.› ein Dankgedicht an denselben Bischof; 5.› die Widmung eines Kommentars zu Virgilius an Ludwig, Dauphin von Frankreich; 6.› eine Widmung an Pierre Corneille. Das dritte Buch „Symbolicus" ‹Seite 151–189› gibt

*Bibliothèque de la Compagnie de Jesus. Nouvelle édition par C. Sommervogel 1896.

eine Anzahl Oden an Ludwig XIV., Johann Casimir, König von Polen, J. Baptiste Colbert, Pierre Corneille, auf den Tod von dessen Sohn Karl, Antonius Hallaeus, Franciscus Harlaeus, Erzbischof von Paris, und mehrere andere. Alle diese Gedichte des dritten Buches sind mit runden Holzschnitten von neununddreißig cm Durchmesser, sechsundzwanzig an der Zahl, Allegorien und Symbole vorstellend, verziert. Das vierte Buch „Miscellaneus" ‹von Seite 191–233› umfaßt Umschreibungen von Gedichten des Horaz; ein französisches Gedicht auf den Brand von London, von M. de Bensserade, mit der lateinischen Übersetzung; ein französisches Gedicht von P. Corneille auf die Eroberung der Franche-Comté mit der lateinischen Übersetzung; ein Lobgesang zu Ehren der heiligen Caecilia; einen Lobgesang zu Ehren der Unbefleckten Empfängnis, zu Caen preisgekrönt, mit der französischen Übersetzung dabei und eine Anzahl Inschriften.

Wir haben diese sogenannte Moretus-Ausgabe, die „editio sexta", mit der von der Witwe Simon Benard zu Paris herausgegebenen „editio quinta" verglichen*. Wir dachten, dabei feststellen zu können, daß die Pseudo-Moretus-Ausgabe eine Titel-Ausgabe der „editio quinta" der Witwe Simon Benard sei; allein diese Erwartung wurde betrogen.

In Bezug auf den Inhalt und die Texteinteilung per Seite stimmen beide Ausgaben durchaus überein; trotzdem sind es zwei verschiedene Ausgaben.

Die „Editio quinta" beginnt mit einem vollseitigen Kupferstich, einer allegorischen Verherrlichung Ludwigs XIV., unterzeichnet von G. E. ‹G. Edelinck› delin. et sculp. cum p. p. Reg. und von H. Watele del. Dieser Stich fehlt in der Antwerpener Ausgabe.

Auf dem Titelblatt der Ausgabe der Witwe Simon Benards befindet sich ein kleiner Kupferstich, einen Engelskopf in einem Strahlenkranz darstellend, darunter zwei gekreuzte Trompeten mit Flaggen und Bändern verziert**. Die nämliche Darstellung befindet sich auch auf der Antwerpener Ausgabe, jedoch in Holzschnitt kopiert. Auf dem Titelblatt des Pariser Buches steht unten: cum privilegio Regis, auf dem der Antwerpener Ausgabe; cum licentia superiorum.

*Königliche Bibliothek zu Brüssel. V H 11651.

**Sommervogel sieht in dieser Darstellung mit Unrecht das Haupt der Medusa VII Seite 292.

Sämtliche allegorischen Bildchen des Teiles „Symbola heroica" sind in der Pariser Ausgabe Kupferstiche, und einige davon sind L. Cossin jr. oder einfach L. C. unterzeichnet. Die Bildchen in der Pseudo-Moretus-Ausgabe sind auch hier wieder Holzschnitt-Kopien davon und kein einziges ist unterzeichnet.
Auf Seite 1, 47, 91, 150 und 153 gibt die Benard-Ausgabe Verzierungen, Kopf- und Schlußstücke in Kupferstich, die in der Antwerpener Ausgabe durch andere Verzierungen in Holzschnitt ersetzt und völlig von denen der Pariser Ausgabe verschieden sind.
Auf Seite 233 der Moretus-Ausgabe steht nur das Imprimatur von Petrus Verthamon. Die Benard-Edition zeigt dasselbe Imprimatur, allein daneben auch das königliche Privilegium zu St. Germain am 14. Dezember 1779 erteilt und von Junquiers unterzeichnet.
Es ist nicht zu leugnen, daß beide Ausgaben mit den gleichen Buchstaben gedruckt sind und daß man sich bemüht hat, die editio sexta soviel als möglich der editio quinta gleich herzustellen; allein die Komposition ist verschieden. Die Pariser Ausgabe ist im allgemeinen breiter auseinandergedruckt.
Diese Vergleichung brachte uns auf die Vermutung, daß die editio sexta ebenfalls bei der Wwe. S. Benard gedruckt wurde, jedoch hauptsächlich für das Ausland und hier bestimmt für Balthasar Moretus. Wir dachten dabei an die Möglichkeit, daß Moretus vielleicht einen Teil der Auflage unter seinem Namen drucken ließ für einen etwaigen Gebrauch in den Antwerpener Jesuitenschulen, wo die reinen lateinischen Gedichte von Ch. de la Rue wohl eine gesuchte Literatur sein konnten. Die Weglassung der Apotheose Ludwig XIV. auf der ersten Seite ‹Stich von G. Edelinck›, der Verzierung, auf welcher das französische Wappenschild angebracht war ‹S. 91›, und besonders des königlichen Privilegiums auf Seite 233 brachten uns auf diese Vermutung. Dagegen müssen wir zugeben, daß die Wwe. S. Bernard für ihre etwaige ausländische Ausgabe die Kupferstiche der editio quinta hätte gebrauchen können und nicht nötig hatte, Kopien in Holzschnitt nach denselben machen zu lassen. Sie konnte freilich auch Gründe haben dies doch zu tun.
Im Jahre 1699 erschien von demselben Werk eine „editio septima" in Venedig bei Laurentius Basilius ‹12°, S. 235›. ‹Wir kennen diese Ausga-

be nur durch Sommervogel.› Jedoch, eigentümlich genug, wird die Pariser Ausgabe von J. Barbon 1754 ‹12° S. 233› ebenfalls als editio sexta bezeichnet, gerade wie die von 1693 auf Moretus Namen. Müssen wir daraus schließen, daß man in Paris die Antwerpener sexta und die Venetianischen septima nicht kannte oder nicht kennen wollte!

Wenn wir aus dieser Übersicht der uns bekannten falschen Moretus-Drucke eine Schlußfolgerung ziehen, so kommen wir natürlich dazu, einen neuen Beweis für den großen Ruhm, den die Antwerpener Firma noch im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert genoß, zu sehen. Es sind die besten Früchte nur, woran die Wespen nagen. Die eignen Erzeugnisse der Moretus sprechen für ihr technisches Können und ihre Bemühungen; allein die wiederholten Versuche, fremde Ware unter ihrem Namen in die Welt zu senden, bilden einen, wenn auch unrechtmäßigen, so doch sprechenden Beweis für das Ansehen, das sie auf dem europäischen Markt errungen hatten.

DAS BULGARISCHE BUCH

Von Stilijan Tschilingiroff

DIE geniale Schöpfung Gutenbergs, die der gesamten Entwicklung der abendländischen Kultur einen gewaltigen Anstoß gab, hat auf das bulgarische Volk zu der Zeit ihrer Entdeckung keinen Einfluß ausgeübt. Es war dasjenige Volk Europas, welches als letztes den Segen dieser Kulturerrungenschaft zu spüren bekam. Als die Bibel zum ersten Male in lateinischer Übersetzung gedruckt wurde ‹Mainz 1455›, befand sich Bulgarien bereits unter türkischer Herrschaft, innerlich zerrüttet und einer führenden Schicht entblößt. Die bulgarische Intelligenz war entweder denationalisiert oder ausgerottet. Die heimische Bevölkerung Bulgariens war sowohl in politischer, als auch in kultureller und wirtschaftlicher Hinsicht derart entrechtet, daß ihr nichts weiter übriggeblieben war als die Berechtigung, Knecht und Opfer nicht nur der organisierten Staatsgewalt, sondern auch aller persönlichen Willkür der einzelnen Mitglieder der herrschenden fremden Schicht zu werden. Die religiöse Freiheit der Bulgaren wurde zuerst äußerst eingeschränkt, um später unter die Vormundschaft des griechischen Patriarchen in Konstantinopel gestellt zu werden. So kam zur politischen Abhängigkeit auch die geistige hinzu, da nicht die völkische, sondern die religiöse Zugehörigkeit der Bulgaren in den Vordergrund gestellt wurde. Das bulgarische Volk war somit in den Augen der herrschenden Türken als auch der Außenwelt aus einer Nation zu einer bloßen Masse herabgedrückt.

Unter diesen Verhältnissen konnte natürlich an ein intensiveres kulturelles Schaffen nicht gedacht werden. Was die Bulgaren noch tun konnten, war, die Überlieferungen der Vergangenheit zu bewahren und so das nationale Bewußtsein zu erhalten. Alle noch so gut eingeleiteten Versuche der aufgeweckteren Volksgenossen, – und an solchen hat es nicht gemangelt – dieses Bewußtsein öffentlich an den Tag zu legen, mußten an einem doppelten Widerstande, einmal der türkischen Staatsgewalt und dann der griechischen Kirchenoberhoheit scheitern. Die türkischen Herrscher waren ängstlich darum besorgt, daß sich das Bulgarentum einmal in ihrem Reiche als ein gleichberechtigtes Staatsele-

ment durchsetzen würde, während die Griechen ein Herausgleiten der Bulgaren aus ihrer kirchlichen Vormundschaft unbedingt verhindern wollten, denn letzteres mußte bei einem kulturellen Wiedererwachen unweigerlich eintreten und somit die griechischen Assimilierungspläne zunichte machen. Die bulgarischen Landesteile– ganz besonders die nach dem Innern gelegenen– glichen um diese Zeit ‹siebzehntes und achtzehntes Jahrhundert› einem hermetisch abgeschlossenen Gefäß, in dem nur die Fermentation einer einzigen Idee gestattet war, nämlich der tierischen Unterwürfigkeit und des nationalen Aufhörens der Bulgaren.

Trotz alledem konnte der wache Geist der Bulgaren nicht ganz gebrochen werden. Sei es dank dem eigenen Glauben an die Unaussterblichkeit der Völker, sei es dank der Versuche Europas, die Türken zumindest aus der Balkanhalbinsel herauszudrängen oder auch dank dem Eindringen von Fremden, die ein Absatzgebiet für ihre Erzeugnisse suchten, begannen gute Bulgaren, um ihre nationale Eigenart zu erhalten, sich des Buchdrucks zu bedienen. In der ersten Zeit galten diese Bestrebungen den religiösen Bedürfnissen der Volksgenossen. Eine große Rolle spielte auch die katholische Propaganda, die in Bulgarien viele Werber gefunden hatte. Ihr hervorragendster Vertreter, der aus dem Dorfe Oresch bei Swischtov stammende Bischof Philipp Stanislawowitsch, gab das erste gedruckte Buch in bulgarischer Sprache heraus. Dieses war eine Sammlung von Gebeten und umfaßte fünf Seiten, die in der Weise hergerichtet waren, daß sie an die Wand geklebt werden konnten. Das Buch wurde im Jahre 1651 in Rom gedruckt und war für die Verbreitung in Bulgarien bestimmt. Hiervon sind fünf Exemplare erhalten; eines davon befindet sich in der National-Bibliothek in Sofia.

Ein zweites gedrucktes Werk erschien dann erst im Jahre 1806. Dieses enthielt unter dem Titel „Kiriakodromion" Sonntagspredigten vom Bischof Sofrony von Wratza. Das Werk wurde nach dem Namen des Autors Sofronije benannt und bekannt. Es wurde in der Bischofstypographie in Rimnik in Rumänien gedruckt. Im selben Jahre erschien auch ein anderes Buch unter dem Titel „Molitweny Krin" ‹Gebetbuch›, das in Pest gedruckt wurde. Vor diesen Büchern ist noch das Werk Daniel's erschienen, in welchem neben griechischen, rumänischen, albanesischen

auch bulgarische Texte in griechischer Übersetzung wiedergegeben sind. Bekannt ist nur die zweite Auflage dieses Buches vom Jahre 1808. Dieses Buch kann man jedoch schwerlich zu den bulgarischen Büchern zählen, nicht nur, weil es nicht in kyrillischer Schrift gedruckt ist, sondern vor allem, weil es das Werk eines Fremden ist, der die Kulturinteressen nicht des bulgarischen, sondern des griechischen Volkes im Auge hatte.

Nach dem Erscheinen des „Sofronye" trat ein längerer Stillstand ein, der erst im Jahre 1814 unterbrochen wurde durch die Herausgabe zweier neuer Bücher in Buda. Dort wurden bis 1819 noch acht Bücher gedruckt, sodaß die Gesamtzahl auf zehn anwuchs. Allmählich steigerte sich dann diese Ziffer bis zum Jahre 1878, in welchem Jahre Rußland der Türkei den Krieg zur Befreiung Bulgariens erklärte, auf sechzehnhundert und sechsundvierzig Bücher. Möglicherweise sind diese von Herrn Professor Walerij Pogoreloff stammenden Statistiken unvollständig, doch werden sie wohl nicht viel von der Wirklichkeit entfernt sein. Im besten Falle können die bis 1878 gedruckten Bücher nicht über siebzehnhundert gewesen sein.

Der Charakter dieser ganzen Produktion ist nicht schwer zu bestimmen. In der ersten Zeit war diese darauf gerichtet, den religiösen Bedürfnissen des bulgarischen Volkes zu genügen, um nach 1824, als die erste bulgarische Fibel des P. Beron erschien, mehr und mehr auch dem Schul- und Bildungsdrang des bulgarischen Volkes Rechnung zu tragen, bis sie schließlich zum Diener seines gesamten kulturellen Lebens wurde.

An eine größere Produktivität wäre bei der damaligen politischen Zurücksetzung der Bulgaren nicht zu denken gewesen. Es hat nicht nur an lesegewandtem Publikum gemangelt. Selbst den Leuten, welche eine qualitativ höhere und ersprießlichere schriftstellerische Tätigkeit hätten entfalten können, haben die hierfür nötigen Vorbedingungen gefehlt. Die türkischen Behörden und der griechische Klerus haben außerdem sehr schwere Hindernisse in den Weg gelegt und mit allen erdenklichen Mitteln versucht, jede schriftstellerische Betätigung unter den Bulgaren zu unterdrücken. Die Autoren wurden auf die unglaublichste Weise verfolgt. Außerdem war man feindlicherseits bestrebt, alle Werke, insbesondere diejenigen weltlichen Charakters, zu vernich-

ten, da hierdurch das allgemeine kulturelle Niveau der bulgarischen Volksmassen hätte gehoben werden können. Doch auch wenn alle diese Hindernisse nicht bestanden hätten, konnte allein die Unmöglichkeit, eine bulgarische Druckerei zu errichten, genügen. Und das Drucken von Büchern außerhalb der Türkei erforderte mehr Zeit und Mittel, als die damaligen Schriftsteller–vorwiegend Schullehrer aus Stadt und Land–besaßen. In dieser Beziehung bildet die Geschichte des Druckwesens in Bulgarien wohl eine Kuriosität in der ganzen Welt.

Mögen aber die Hindernisse noch so groß gewesen sein, die Bestrebungen der Bulgaren, eine eigene Druckerei zu errichten, ließen nicht nach. Denn ohne eine Buchdruckerei glaubten sie nicht den Wiederaufstieg des bulgarischen Volkes vollbringen zu können. Endlich gelang es, die erste bulgarische Druckerei im geheimen in der Stadt Samokov einzurichten; der Gründer war Nikola Karastojanoff. Diese Druckerei bestand aus einer kleinen Presse, die der Genannte in Belgrad gekauft und in einzelnen Teilen nach Samokov hinübergebracht hatte. In der ersten Zeit wurden damit Heiligenbilder gedruckt, die einen guten Absatz unter den Pilgern im benachbarten Rila-Kloster fanden. Karastojanoff hat dann versucht, hölzerne Buchstaben zum Drucken von Büchern herzustellen, was ihm aber nicht gelang. In diesem Umfange bestand die Druckerei bis zum Jahre 1835, als es dem Besitzer gelang, hundertund fünfzig oka ‹ein oka=1,280 kg› Satz bei der Universitätsdruckerei in Budapest einzukaufen. Später gründete Hadschi Papa Teodossij eine Druckerei in Saloniki. Einige Jahre später entstanden innerhalb der europäischen Türkei mehrere bulgarische Druckereien.

Das Vorhandensein von Druckereien ermöglichte auch das Erscheinen einer periodischen Presse. Die erste bulgarische Zeitschrift „Ljuboslowije", die von Konstantin Fotinoff herausgegeben wurde, begann ihr Erscheinen im Jahre 1844 in Smyrna, nachdem eine Probenummer bereits zwei Jahre vorher erschienen war. Die erste bulgarische Zeitung in der Türkei „Zarigradski Westnik" ‹Konstantinopeler Nachrichten›, die von Iwan Bogoroff herausgegeben wurde, erschien 1848 in Konstantinopel. Zwei Jahre früher –1846– hatte Bogoroff in Leipzig zwei Hefte der Zeitschrift „Balgarsky naroden iswestnik" ‹Bulgarischer Volksanzeiger› herausgebracht. Bogoroff gab, wiederum in Leipzig, noch drei

Hefte der Zeitschrift „Balgarskij orel, iswestnik graschdanski, targowski i knischowen" ‹Bulgarischer Adler, Bürgerblatt für Handel und Literatur› heraus. Bald wurde Konstantinopel zum Mittelpunkte der bulgarischen periodisch erscheinenden Presse. Hierzu traten noch die Erscheinungen der bulgarischen Emigration in Rumänien. Trotzdem aber bleibt die Zahl der periodischen Erscheinungen bis zu der Befreiung Bulgariens ‹1878› noch sehr beschränkt, und zwar aus zwei Hauptgründen: erstens konnten die Erscheinungen im Innern Bulgariens wegen der strengen Zensur der mißtrauisch gewordenen Türken nicht genügend Absatz finden, da sie in qualitativer Hinsicht nicht den Bedürfnissen des nun wachgewordenen bulgarischen Volkes genügen konnten, und zweitens konnten die im Auslande erscheinenden Blätter, die einen weit wertvolleren Inhalt als die Inlandserscheinungen hatten, nur auf geheimem Wege verbreitet werden. Bis zum Jahre 1877 wies daher die periodische Presse nur etwa siebzig bis fünfundsiebzig Erscheinungen auf.
Die Befreiung Bulgariens gab einen starken Ansporn für die Entwicklung sowohl der schriftstellerischen Tätigkeit im Lande, als auch für das Druckwesen. Heute gibt es auch in den kleinsten Städten Druckereien, die in erster Linie in dem Dienst der verschiedenen Behörden stehen. Dort werden die erforderlichen Amtspapiere, Formulare und dergleichen gedruckt. Daneben erscheinen auch die Lokalblätter, die vor allem die Bekanntmachungen der Behörden veröffentlichen und noch durch Lokalnachrichten sowie durch literarische und sonstige Beiträge aus der Bürgerschaft ergänzt werden.
Die technischen Einrichtungen in den Druckereien können naturgemäß noch nicht überall den modernsten Anforderungen des Druckwesens entsprechen, doch der innerhalb von nur fünfzig Jahren erreichte Fortschritt ist außerordentlich groß. Sowie Verhältnisse bestehen, die eine allgemeine ruhige Entwicklung ermöglichen, werden die bulgarischen Druckereien bald das Niveau der abendländischen Kulturländer erreichen und somit auch äußerlich die Erscheinungen vervollkommnet herausgeben. An Geschmack fehlt es nicht, und wenn die technischen Bedingungen gegeben sind, dann wird man auf eine vollendete Weise die Leistungen auf geistigem Gebiete auch mit denjenigen der Drucktechnik verbinden können. Gewiß haben die langen Kriege

große Schwierigkeiten bereitet, doch sie haben nicht vermocht, den bulgarischen Geist zu treffen. Den besten Beweis hierfür liefern die große Anzahl der alljährlichen Erscheinungen sowie der verhältnismäßig hohe Umsatz. Trotzdem auf Bulgarien unerträgliche Reparations-Verpflichtungen lasten, die den normalen Gang der Wirtschaft ungemein hindern, erscheinen in Bulgarien bei einer Bevölkerungsziffer von fünf Millionen rund zwölfhundert periodische Ausgaben ‹vierhundertneunzig Zeitschriften und siebenhundertneunundsiebzig Zeitungen in den Jahren 1924 bis 1926› und rund dreitausend Bücher ‹zweitausendsechshundertvierundsechzig im Jahre 1926›. Der Umsatz der Zeitungen – hauptsächlich der Tagespresse – erreicht einzeln bis zu dreißigtausend Exemplare, der der Zeitschriften dreitaußend bis dreitausendfünfhundert Exemplare. Oft werden Werke in über fünftausend Exemplaren verbreitet, wenn auch erst im Laufe von zwei bis drei Jahren. Der durchschnittliche Umsatz der Bücher übersteigt nicht fünfzehnhundert Exemplare.

Es muß dazu bemerkt werden, daß nicht alle erscheinenden Bücher einen Beitrag zu dem literarischen Schatz des Landes bilden. Die größte Anzahl umfaßt Berichte von Gesellschaften, Gemeinden und anderen Institutionen, Statuten verschiedener Organisationen, Vorschriften, Exposés, Reklamen und anderes. Es können kaum mehr als zweihundert Erscheinungen rein wissenschaftlichen oder literarischen Wertes gezählt werden. An mehr Erscheinungen kann vorläufig – so sehr dies auch erwünscht ist – nicht gedacht werden.

Das bulgarische Volk wäre imstande, durch das gedruckte Buch der allgemeinen Schatzkammer des menschlichen Geistes manches zuzuführen, wenn es nicht in seinem Drange nach Aufstieg durch Friedensverträge gehindert wäre, die seinem natürlichen Wunsche, als gleichberechtigtes Volk alle Güter der Kultur zu genießen, Fesseln auferlegen.

HANDGEMACHTES BUCH UND MASCHINENBUCH

Von Emerich Kner

DER Kampf um die Neue Kunst, der in allen Kunstdisziplinen der modernen Kunstpflege in unseren Tagen ausgetragen wird, hat nun auch unser Arbeitsgebiet ergriffen. Das Problem der „Neuen Typographie" ist in voller Aktualität da und wartet seiner Lösung. Die Berechtigung dieser Problemstellung kann gar nicht bestritten werden, denn die Erscheinungen auf dem Gebiete der Buchkunst, der typographischen Formgebung sind ebenso chaotischer Natur, wie die aller anderer Gebiete. Da unser Zeitalter nicht mehr die impulsive, naive, unbewußte Produktivität früherer großen, schöpferischen Kunstepochen besitzt, sondern den Schöpfungsvorgang in die Sphäre der bewußten Gestaltung zu erheben bestrebt ist, ist es wohl an der Zeit, einmal das Problem in allen seinen Zusammenhängen zu erfassen und zu versuchen, die prinzipiellen Grundlagen der Frage klarzustellen.

Alle Kunst ist zu Anfang angewandte Kunst, Zweckkunst gewesen. Der Mensch verwendete die Kunst als Mittel zur Erreichung gesteigerter Ausdrucksmöglichkeiten, wenn er so etwas zu sagen hatte, was er in seiner Alltagssprache nicht ausdrücken konnte. Die Kunst half für diese wichtigen Mitteilungen eine geeignete, die Aufnahmefähigkeit, das Verständnis fördernde feierliche Stimmung zu erwecken, das Erhabene, das Göttliche uns näherzubringen. Nur der Neuzeit ist es vorbehalten gewesen, die Kunst als Selbstzweck, die Kunst an sich zu erfinden. Die Gesichtspunkte, welche wir noch vor kurzer Zeit bei Beurteilung von Kunstwerken verwendeten, wären den Zeitgenossen früherer großer Kunst unverständlich gewesen. Diese Gesichtspunkte wechselten nach der jeweiligen Mode längere Zeit ab. Einmal erschien uns die Mache, die „Faktur", die persönliche Handschrift des Künstlers wichtig, dann suchten wir nach dem Stimmungsgehalt des Kunstwerkes, wir versetzten uns in die persönliche Anschauungsweise des Künstlers und sahen es als natürlich an, daß das Kunstwerk nur für die Wenigen bestimmt ist, die fähig waren, sich in diese Anschauungsweise zu versetzen. Zu gewissen Zeiten interessierten uns kunsttechnische Fragen, dann drang wieder das Stilproblem in den Vordergrund, und dabei waren alle diese

Fragen nur für einen kleinen Kreis von Kunstfreunden wichtig, denn die große Masse hatte in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts nur zwei Gesichtspunkte: den historischen, und in ganz noch herrschender Weise den literarischen, denn es schien ihr nur der Inhalt der Darstellung wichtig.

In jüngster Zeit fangen wir an endlich zu erkennen, daß die Kunst eine außerordentlich komplexe Erscheinung ist, welche in Wirklichkeit alle diese Tendenzen, welche wir oben angeführt haben, in sich vereinigt, aber doch in ihrem tiefsten Wesen eine sehr wichtige soziale Funktion hat. Die Kunst entscheidet wichtige Weltanschauungsfragen und formt die Ideale der Generation. Sie geht uns voran und zieht uns nach sich, indem sie uns zu einer Anschauungsweise erzieht, uns ein Weltbild zeigt, welche wir aus eigener Kraft unserer Seele nicht formulieren, aus der Sphaere unserer Sehnsucht nicht in eine für unsere Sinne erfaßbare Wirklichkeit näherbringen können. Die Kunst als gesellschaftliche Erscheinung ist eine kollektive Schöpfung der Generation, das einzelne Kunstwerk aber ist die Schöpfung eines Einzelindividuums. Die Einzelschöpfung weicht also von der Resultante der kollektiven Arbeit der Generation so weit ab, wie weit eben der Künstler selbst von der nicht klar erkennbaren Resultante aller Zeittendenzen abseits steht. Eine so komplexe Erscheinung, wie die Kunst, vereinigt unerhört viele Komponenten in sich. In den vielleicht glücklicheren Zeiten, welche durch eine festgefügte politische, religiöse, wirtschaftliche und gesellschaftliche Ordnung zusammengehalten wurden, ist das Bild der Zeitkunst einheitlicher, die Einzelschöpfung weicht von dem Gesamtbilde sozusagen nur in Nuancen, unwesentlichen Zügen ab; aber es zeigen sich auch in diesen Tagen Persönlichkeiten, die in ihrem Gesamtwerk oder in Einzelschöpfungen in wesentlichen, aber unter der einheitlichen Oberfläche versteckten Zügen stark vom Gesamtbild abweichen. Später, aus einer historischen Perspektive läßt sich dann beurteilen, ob diese persönlichen Züge, diese vom Zeitstil abweichenden Tendenzen nach der Zukunft oder nach der Vergangenheit weisen. Es gibt aber auch Persönlichkeiten, welche sich mit fast bewußter Schroffheit der Tendenz ihrer eignen Epoche gegenüberstellen oder Einzelschöpfungen, in welchen mit urplötzlicher Unmittelbarkeit die Form der später kom-

menden Epoche vorweggenommen wird. Nach unserer heutigen Auffassung muß also die Kunst oder das Kunstwerk in gewisser Hinsicht wieder historisch bewertet werden, nicht aber als ein Beleg, als ein isoliertes Dokument irgendeiner vergangenen Epoche, sondern sie muß in ihre eigene Zeit, in ihr eigenes geistiges Milieu und ihre Entstehungsverhältnisse eingestellt werden. Das Wichtigste, was uns das Einzelkunstwerk oder die Gesamtkunst zu sagen hat, wird uns erst recht verständlich, wenn wir uns in die Verhältnisse, in das geistige Milieu versetzen, in welchem sein Schöpfer arbeitete. Das rein Technische ist auch nur an diesem Maßstab verständlich, das Verhältnis des Kunstwerkes zu allen anderen uns bekannten Schöpfungen wird uns erst in diesen Zusammenhängen klar und der Wert irgendeiner künstlerischen Tendenz, dasselbe Kunstwollen bedeutet in einem gegebenen Zusammenhange etwas ganz anderes, als in einem historisch möglich anderen.
Das alles bedeutet nun so viel, daß ein Kunstwerk nie aus seinen Zusammenhängen gerissen beurteilt werden darf und die Anwendung eines einzelnen Maßstabes unbedingt zu Mißverständnis und Ungerechtigkeit führen muß. Ein Kunstwerk und die Gesamtkunst selbst trägt viel mehr Tendenzen in sich, als man es auf den ersten Blick ahnen könnte; denn weder das Einzelkunstwerk, noch viel weniger aber eine Zeitkunst ist eine individuelle Schöpfung. In ihnen wirken Vergangenheit, Gegenwart und ferne Zukunft zusammen; Tradition, persönliche Erlebnisse und Zukunftssehnsucht bringen ein Gebilde zustande, das als Glied einer nach beiden Seiten hin endlosen Kette unlösbare Bindungen in sich trägt. Die Veränderung ist unter der schillernden und sehr abwechslungsreichen Oberfläche fast unmerklich; und die Form, welche sich als Resultante einer Kunstepoche ergibt, entwickelt sich viel langsamer, als es uns scheint.
Wenn wir dem fast beispiellosen Kampfe um die neue Form zusehen, müssen wir uns dies alles ins Gedächtnis rufen, um die Errungenschaften gerecht beurteilen, die Erscheinungen wirklich verstehen zu können. Nehmen wir ein Beispiel aus dem Gebiete der Architektur, da sie scheinbar in längere Vergangenheit zurückreicht, als unsere Buchkunst selbst. Die erste Architektur, welche überhaupt von Menschen errichtet wurde, bestand aus senkrecht aufgestellten Trägern, die durch wagrech-

te Balken überbrückt wurden; diese Tendenzen sind die gleichen, ob von Stein- oder Holzarchitektur die Rede ist. Der Mensch muß aber diese primitive Form der Architektur außerordentlich lange, der historischen Epoche unvergleichlich länger verwendet haben, denn sie hat sich unseren Sinnen unauslöschbar eingeprägt. Wir können nur dann eine beruhigende Wirkung von Architekturwerken empfangen, wenn wir diese beiden Tendenzen klar erkennen können, auch wenn sie in der realen Funktion nicht mehr da sind. Das außerordentlich starke Gegengefühl vieler Menschen gegen neue Bauformen rührt eben daher, daß die moderne Architektur diese Formen nicht mehr verwendet, da sie sie eben nicht mehr braucht. Der Betrachter, der befremdet vor den modernen Bauten steht, denkt gar nicht mehr daran, daß die ihm so vertrauten Säulen, Pilaster schon seit Jahrhunderten nicht mehr „tragen"; oder in den meisten ihm bekannten Fällen nicht mehr getragen haben, er vermißt die Profile und Architrave, die seit Jahrhunderten nicht mehr in Wirklichkeit da waren, sondern nachträglich und sehr mühevoll aus Bewurf oder Stukko hergestellt werden mußten. Er denkt nicht daran, daß er in einer Illusion lebte und daß diese Formensprache ihm deshalb so vertraut war, weil es das einzige ihm zugängliche architektonische Idiom war, da er die Häuser und Bauten erst nach dem Entfernen der Gerüste besichtigen durfte. Wenn dieser Betrachter in der Gondel an den unvollendeten Barockkirchen Venedigs vorüberfährt und die nackten Backsteinbauten sieht, welche in ihrer einheitlichen roten Ziegelmasse zu Nischen, Bogen, Säulen, Pilastern, Profilen geformt sind, aber ihre Marmorverkleidung, ihre farbige Gliederung, ihre „Haut" nicht mehr erhalten konnten, bestürmt ihn ein ganz unheimliches Gefühl, worüber er sich keine richtige Rechenschaft geben kann. Er fühlt aber unbedingt, daß diese Form, die er sieht, keine wirkliche Form ist; er fühlt, daß diese Bauten nicht dem Muskelmanne der Malerateliers ähnlich sind, auf welchem die innere Form, die Konstruktion bloßgelegt, vom Fettpolster und zusammenhaltender Haut befreit ist, denn er fühlt in diesen aus gleicher Masse, aus gleichen kleinen Teilen zusammengefügten Formen die Funktion nicht. Er fühlt, daß das etwas Unbegründetes, etwas Falsches, etwas Unwahres ist, und fühlt sich betrogen. Und doch kann sich unsere Vorstellung von diesen Formen, von dieser

formalen Tradition freimachen. Es kommen neue technische Lösungen, es kommen revolutionäre Epochen, welche aus ganz neuen Voraussetzungen etwas grundsätzlich Neues schaffen, wenn wir aber die Vorgänge aus der Nähe betrachten, bemerken wir erst, wie langsam diese sind, und erkennen, daß sie nur aus der Jahrhunderte langen historischen Perspektive so verkürzt erscheinen. Man kannte noch nicht Eisenbeton und unsere neuen Bautechniken, aber man verwendete schon für Markthallen, Bahnhöfe und Ausstellungsbauten Eisenkonstruktion. Aber man stellte noch immer die verlogene historische Kulisse davor, welche zweifach verlogen war. Verlogen, weil sie die innere Konstruktion nicht mehr trug, mit ihr gar nicht mehr verbunden war, aber verlogen auch, weil sie aus Ziegel und Bewurf Jahrtausende alte Steinformen, Säulen, Kapitäle, Architrave, Profile formte, so daß sie in Wirklichkeit nicht nur vom Heute, sondern schon vom Gestern und Vorgestern überholt war.

Allmählich erkannte man nicht nur, daß diese Art von Architektur sinnwidrig ist, sondern man mußte auch erkennen, daß sie allzu kompliziert und viel zu teuer ist. Die soziale Umwälzung der Nachkriegszeit, die Umgestaltung der technischen und wirtschaftlichen Verhältnisse mußte kommen, um der schon vor dem Kriege auftauchenden modernen Formgebung eine Berechtigung vor den Leuten der Praxis zu geben. Und hier halfen nicht nur diese Gesichtspunkte mit, sondern auch der Umstand, daß die neue Formgebung oft als Ausdruck neuen Inhaltes betrachtet und angepriesen wird, also gewissermaßen nicht nur vom neuen Geiste, vom wahren Verständnis für ihren Sinn, sondern auch von politischen Tendenzen zur Geltung verholfen wird.

An allen Gebieten nun, wo die menschliche Tätigkeit auf lange Vergangenheit zurückblicken kann, tauchen die neuen technischen, sozialen, wirtschaftlichen oft auch geistigen Möglichkeiten viel früher auf, als die neue Form für sie geboren wird. Die Form muß sich aus den neuen Möglichkeiten allmählich, oft unendlich langsam herausschälen, und als man sie schon für eine neue Form hält, trägt sie noch immer assoziative Rudimente alter, überholter, oder aus fremden Gebieten entlehnter Formen. Wenn aber etwas grundsätzlich Neues erfunden wird, das frei von allen Vorbildern ist, dann entspringt auch gleich die ihr adae-

quate neue Form, dann wird die Form aus dem Wesen heraus gebildet, wie wir es bei Maschinen und technischen Schöpfungen sehen, obwohl hier auch oft Naturformen das Vorbild hergeben mußten.
Wenn man also die Berechtigung der Tradition erwägen muß, muß man immer das Alte und das Neue im Wesen der fraglichen Sache abwägen. Sobald man erkannt hat, daß man einer neuen, in ihrem Wesen veränderten Erscheinung gegenübersteht, wird man bald dahinterkommen, daß die allmähliche Verdrängung der alten Form nicht aufzuhalten ist, und daß die neue Form nicht nur schöner, angenehmer, beruhigender, sondern auch rationeller, in unserer Alltagssprache ausgedrückt, billiger ist und so fühlt man bald, daß die neue Formgebung vollkommen berechtigt ist. In solchen Fällen kann die Formerneuerung höchstens von äußeren Umständen aufgehalten werden, kommen muß sie aber unbedingt. In den Fällen aber, wo die erneuerte Form nicht aus dem neuen Wesen, nicht aus den neuen Daseinsbedingungen erwächst, sondern aus einer Laune des Schöpfers, wenn man von diesem Faktor in diesem Zusammenhange überhaupt sprechen darf, dann wird sich die Form sehr bald als leere Modeform entpuppen; sie wird von der Zeit sehr bald überholt, mit anderen Worten, die Form wird vom Inhalt verleugnet, sie schält sich bald von selbst ab.
Wenn wir die Berechtigung der neuen Form in der Typographie, der sogenannten Neuen Typographie feststellen wollen, so müssen wir das aus dem geschilderten Zusammenhange tun. Wir dürfen also nicht ausschließlich aus dem einen oder dem andern der oben angeführten Gesichtspunkte ausgehen, denn wenn wir nur einen oder vielleicht ganze Gruppen dieser Gesichtspunkte vernachlässigen, kommen wir unbedingt zu Fehlschlüssen. Wir müssen eben rund um das Problem herumgehen, wir müssen es aus der Fläche irgendeines Programms, irgendeiner Einzeldarstellung ins freie Leben herausstellen und alle seine Beziehungen zur Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft untersuchen. Vor allem müssen wir es als einen wichtigen Faktor der heutigen menschlichen Gesellschaft in ihrer Funktion betrachten, um die Berechtigung, ja um die Möglichkeit einer Formerneuerung feststellen zu können.
Die Vorkämpfer der Neuen Typographie behaupten immer, daß die Weltanschauung, die Denkweise, der Geist der Nachkriegsgeneration

vollkommen andere sind, als die der Vorkriegsgeneration; deshalb müsse also dieser neuen Gedankenwelt eine neue typographische Ausdrucksweise gegeben werden. Das kann man vielleicht zugeben, aber nur in einem beschränkten Maße. Es kann nämlich nicht geleugnet werden, daß heute die Lebensverhältnisse des Einzelnen, seine sozialen, geistigen, wirtschaftlichen Möglichkeiten ganz andere sind als vor dem Kriege, aber es kann nicht behauptet werden, daß diese neue Zeit wirklich neue Ideen, einen neuen Geist gebracht hat. Der neue Geist war ja bereits vor dem Kriege vorhanden, ihm liegen Gedanken und Ideen zu Grunde, welche eine uralte Vergangenheit haben, und die Keime der allerneuesten Bewegungen und Bestrebungen sind auch alle vor dem Kriege aufzuweisen. Es kamen viele früheren Anregungen zur Entfaltung, es wurden viele Hindernisse der Entwicklung entfernt, aber man kann kaum behaupten, daß die Menschheit sich wesentlich verbesserte und aus der Katastrophe genug gelernt hat. Man kann und muß an den Fortschritt glauben, ohne diesen Optimismus wäre gerade die Arbeit des Buchdruckers vollkommen sinnlos; aber daß die Wenigen, die mit dem Gang der Ereignisse vor dem Kriege unzufrieden waren, jetzt Grund zur Beruhigung und Zufriedenheit hätten, kann man wohl kaum behaupten; und man kann auch nicht sagen, daß die breiten Massen, welche so viel von der neuen Zeit sprechen und für sich neue Möglichkeiten beanspruchen, im Klaren darüber wären, was diese neue Zeit eigentlich bedeuten sollte oder welche Pflichten sie neben neuen Rechten für sie brachte. Am klarsten kann man dies erkennen, wenn man beobachtet, wie zu neuen Möglichkeiten und Rechten gekommene Klassen oder Individuen sich denen gegenüber benehmen, die sie auf ihrem Wege überholt haben.

Das Einzige, was an dieser Behauptung wahr ist, ist vielleicht etwas rein Äußerliches; und das ist das Tempo. Und wenn wir diese neue Komponente in Betracht ziehen, müssen wir neben dem Gesichtspunkte, welcher von den Verfechtern der Neuen Typographie immer betont wird, einen anderen ebenso wichtigen anführen. Wenn die Vorkämpfer der Neuen Typographie betonen, daß wir in einer schnellebigen Zeit leben, in welcher es, wie bei einem Wettrennen, auf den Augenblick ankommt, so haben sie darin recht. Wir müssen also zugeben, daß in der

Reklamekunst immer neue, den Betrachter frappierende, packende Mittel angewendet werden müssen, und wir müssen auch zugeben, daß dies nicht mit den chaotischen, an fremden Reminiszenzen reichen Mitteln der Vorkriegsreklame geschehen darf, sondern mit rationell angewendeten, klar angeordneten und übersichtlichen Elementen. Nur müssen wir gleich betonen, daß diese Gesichtspunkte nicht nur für die Reklame, sondern für jede Art von Propaganda gültig sind, aber auch notwendigerweise von Zeit zu Zeit auf Abwege führen müssen. Denn die Kunst als Kunst im wahren, in Jahrtausende alter Entwicklung erworbenen Sinne des Wortes sucht immer ein Ideal, etwas, das von der Perspektive seiner Erschaffung aus eine Vollkommenheit bedeutet; also die Kunstentwicklung geht immer einem mehr oder weniger formulierbaren gemeinsamen Ziele nach. Dagegen muß die Art von graphischer Tätigkeit, welche die Vorkämpfer der Neuen Typographie mit diesen Gesichtspunkten unterstützen, immer etwas versuchen, das von diesem gemeinsamen Ziele abführt, da sie immer etwas zu schaffen bestrebt ist, was von allen anderen Schöpfungen abweichen will. Diese Art von graphischer Propagandatätigkeit setzt sich, welchem Ziele sie auch nach Absicht des Auftraggebers zustrebt, ein höchst individuelles, ja individualistisches Ziel, das notgedrungen von Zeit zu Zeit zur Zertrümmerung der kaum herausgebildeten Zeitform führen muß. Und wenn man diesen Vorgang, den wir schon wiederholt beobachten konnten, von Zeit zu Zeit wieder betrachtet, muß man sich sehr wundern, wie die Kämpfer dieser Richtung diese Tendenzen ihres Schaffens mit ihrer laut verkündeten Weltanschauung vereinbaren können.

Kehren wir uns aber von der Propagandagraphik jeder Art ab und wenden wir uns nun dem Buche zu. Wir können nun mit ruhigem Gewissen behaupten, daß unter allen Schöpfungen menschlicher Kultur nichts in so hohem Maße als kollektive Schöpfung angesehen werden kann und muß, als gerade das Buch. Man kann vielleicht behaupten, daß der Mensch an dem Tage wirklich Mensch geworden ist, als er den Wert des menschlichen Gedankens erkannte und Mittel und Wege suchte, um ihn mitzuteilen, zu konservieren, zu verewigen. Dieses Mittel fand der Mensch in der Sprache, die ihm die erste Möglichkeit der Mitteilung gab und in noch viel höherem Maße in der Schrift, welche ihm bei die-

ser Mitteilung Zeit und Raum zu überbrücken half. Unsere Sprache und unsere Schrift beruhen also auf einer – auf sehr breiter kollektiver Grundlage stehenden – Konvention. Auf Grund dieser Konvention verleihen wir gewissen Lauten und gewissen Zeichen einen Sinn, so daß sie von unseren Mitmenschen im gleichen Sinne aufgefaßt und verstanden werden. Da aber diese Mitteilungstätigkeit zu ihrer Erscheinung oder Ermöglichung Formen braucht und verwendet, welche zwecks gesteigerter Ausdrucksmöglichkeit organisierte Formen sind, ist Sprachtätigkeit und Schreibtätigkeit in hohem Maße Kunsttätigkeit, wie sie zum Beispiel Architektur, Bildhauerei, Malerei und Musik auch sind. Die Leser dieses Buches wissen ja aus eigener Erfahrung, daß diese Kunst eine gerade so lange, reiche und schöne Entwicklung, eine ebenso interessante Geschichte hat, wie alle anderen Kunstdisziplinen; sie wissen aber auch, daß diese Kunst eine Zweckkunst in vielleicht noch viel höherem Maße und in einer viel unmittelbareren Form ist, als alle anderen Kunstdisziplinen.

Wollen wir also diese Zweckkunst als solche auf Grund ihrer sozialen Funktion und ihrer technischen Möglichkeiten prüfen, dann kommen wir unbedingt zu anderen Schlüssen, als man durch die Reklamekunst und Propagandagraphik kommen kann. Wir müssen zu der Erkenntnis kommen, daß diese beiden graphischen Arbeitsgebiete fast gar nichts miteinander zu tun haben, oder nur in den sehr peinlichen Fällen, wo der Schöpfer aus einem Mißverständnis heraus die funktionelle Bedeutung beider Tätigkeiten miteinander verwechselt. In diesen Fällen kommen dann die Produkte auf die Welt, welche uns aus der nächsten Vergangenheit in so verschiedenen Färbungen so sattsam bekannt sind.

Der Zweck des Buches ist, Gedanken mitzuteilen. Wenn wir also aus allen den Gesichtspunkten heraus, die wir angeführt haben, feststellen wollen, wie es ein Buch machen soll, so müssen wir von ihm nicht nur verlangen, daß es das in einer zeitgemäßen Form macht, daß es uns verblüfft, daß es uns eine Buchindividualität zeigt, welche auch in der typographischen Aufmachung sich von allen anderen Büchern unterscheidet, nein: wir werden bald entdecken, daß alle diese Forderungen gerade in unserer schnellebigen Zeit von sehr geringer Wichtigkeit sind! Wir werden bald finden, daß alles, was aus anderen Gebieten herüber-

geholt wesensfremd am Buche hängt, was also romantischer Schnörkel ist, uns sehr lästig ist; und dabei ist es vollständig gleichgültig, ob es an Giebeldächer und Butzenscheiben, oder an Beton und Eisen erinnert. Wir verlangen von einer Türklinke, daß wir von ihrem Vorhandensein keine Notiz nehmen. Das kann erreicht werden, wenn sie ihre Funktion so vollkommen erfüllt, daß wir bei ihrem Gebrauch keine störende Empfindungen haben. Sie muß uns mit möglichst wenig Mühe und Widerstand, mit größtmöglicher Leichtigkeit und Schonung von Zeit und Energie zum Ziel verhelfen, in dessen Dienst sie überhaupt erschaffen wurde. Dasselbe verlangen wir von allen Gegenständen, welche wir um uns haben, und je schnellebiger unsere Zeit ist, je angespannter unser Lebenstempo, umso mehr. Dasselbe verlangen wir aber auch vom Buche! Es muß uns in unserer Arbeit, welche wir mit seiner Hilfe leisten, nach größter Möglichkeit unterstützen! Es muß sich so schnell, leicht und ohne merklichen Widerstand, ohne Energievergeudung lesen lassen, als es nur bei unserer heutigen Technik und Lebensweise überhaupt möglich ist! Das ist aber eine Forderung, die gar zu oft vernachlässigt wird; ja von Zeit zu Zeit gerät dieser Gesichtspunkt ganz in Vergessenheit. Und doch hat diese Sache eine eigne Geschichte; das wissenschaftlich bestimmbare Optimum an Lesbarkeit ist längst erkannt, denn es gibt ein sehr verdienstvolles Buch von Professor Hermann Cohn und Dr. Robert Rübenkamp, das schon 1903, also zu einer Zeit, in der gerade sehr viel gegen diese Forderungen gesündigt wurde, einwandfrei festgestellt hatte „wie Bücher und Zeitungen gedruckt werden sollen". Man kann nicht über die Feststellungen dieses Buches hinweg zu Experimenten greifen, welche die wissenschaftlich oft untersuchte Funktion des Lesens ganz verkennen, oder von ihrem wahren Wesen überhaupt nicht wissen wollen! Eine Druckschrift ist immer ein echtes Kind seiner Zeit, sie trägt alle Tendenzen ihres geistigen Milieus in sich. Aber immer ist sie zur Erfüllung einer gewissen Funktion erschaffen worden; sie ist ein Werkzeug wie jedes andere; und obwohl, oder weil sie zu unseren Sinnen spricht, muß sie nicht nur als Kunstwerk, sondern auch als Werkzeug gewertet werden. Als mit der Erfindung der Schriftvervielfältigung durch Druck, durch Typographie das Buch vom Luxus- und Kultgegenstand zum Gebrauchsgegenstand vorrückte, und die Möglichkeit

des öfteren und schnelleren Lesens gegeben wurde, zog die Schrift wunderbar schnell die Konsequenzen dieser Entwicklung und aus der Type der zweiundvierzigzeiligen Bibel wurde sehr schnell die Durandus-Type, welche ebenfalls sehr bald, schon 1464 bei Adolf Rusch in Straßburg zur Mediaeval, einer schnell und leicht lesbaren Buchschrift ward. Von dieser Zeit an kämpft die alte Tradition der geschriebenen Schrift mit der neuen Technik des Stempelschnittes um die Form der sogenannten klassischen Antiqua, welche erst in mehr als dreihundert Jahren erreicht und dann schnell von einer für die wirklichen Ziele des Buchdrucks wenig empfängliche Zeit verdorben wurde, um heute zu neuer Blüte zu erstehen. Wenn wir uns mit dieser Frage eingehender beschäftigen, und wenn wir über einen genügend reichen Erfahrungsschatz als Leser, Buchdrucker und Reklamefachleute verfügen, können wir uns nur wundern, mit welcher Leichtsinnigkeit um prinzipieller Forderungen willen der erfahrungsgemäß gefundene und wissenschaftlich belegte Kontrast der Haar- und Grundstriche als Handschriftrudiment verworfen wird. Hat doch jemand vor einiger Zeit als Schriftreformator versucht, eine sogenannte optophonetische Schrift zu schaffen, welche alle Vokale rund und fett, und alle Konsonanten eckig und mager formt, in vollständiger Verkennung der wissenschaftlich festgestellten Tatsache, daß wir beim Lesen nicht einzelne Buchstaben erfassen, sondern kurze Worte und Wortteile, da wir beim Tempo des heutigen Lesens keine Zeit haben, einzelne Buchstabenbilder aneinanderzureihen, sondern schnell erfaßte Buchstabengruppen an Erinnerungsbilder anknüpfen. Wer schon beobachtet hat, wie Bauern und kleine Kinder lesen, weiß ja, daß das leichte Apperzipieren des Gelesenen erst dann beginnt, wenn das Lesen schon keine Mühe macht und daß der Leser dem Inhalte kaum folgen kann, wenn er noch beim Aneinanderreihen von Einzeltypen hält, daß heißt: noch nicht darüber hinausgekommen ist.

Kommen wir nun zum letzten unserer Gesichtspunkte und untersuchen wir nun, wie es um die technischen Grundlagen, die technische Notwendigkeit einer neuen typographischen Form steht.

Wenn wir mit allen technischen Einzelheiten der Buchherstellung im Klaren sind, und auch die Produkte der neueren Drucktechniken kennen, wissen wir auch, daß es noch kein Textvervielfältigungsverfahren

gibt, das ohne Beschmutzung, Tonung, Abfärbung an die reine weiße Papierfläche ein gleich scharfes, klares, leicht erkennbares und gleichmäßiges Schriftbild ergibt, als der Buchdruck. Die Flachdruckverfahren ergeben weiche, zerrissene Konturen, und unter den Tiefdruckverfahren können nur die wenigen Verfahren scharfe Einzelheiten geben, welche zu teuer für Textvervielfältigung sind, wie zum Beispiel der Stahlstich. Bis jetzt ist es den neuen Verfahren nicht gelungen, die beispiellose Gleichmäßigkeit gesetzten Textes auch annähernd zu erreichen; und wenn sie auch in gewisser Hinsicht neue Möglichkeiten bieten, so benötigen sie doch unumgänglich als Grundlage für die Textreproduktion den Satz und bieten in Klarheit und Schärfe Nachteile, welche nur in Ausnahmefällen vermieden werden können. Bevor diese Nachteile ausgemerzt sind, bevor also die Flachdruck- und Tiefdruckverfahren nicht die Schärfe des Ausdrucks und die Sattheit des Farbenauftrags haben, welche die Typographie erreicht, hat auch die sogenannte photographische Setzmaschine keine Möglichkeiten. Denn zum Druck des photographisch hergestellten Textbildes muß man diese beiden Verfahren verwenden. Hochätzung kann da nicht in Frage kommen, denn unsere Ätztechnik kann heute noch nicht annähernd ein so gleichmäßiges Textbild geben, wie die geschnittene und aus der Mater gegossene Schrift. ‹Zu meiner Freude stelle ich eine enge Übereinstimmung mit den Gedanken des Direktors Franz Rutzen fest, die er in der Weihnachtsnummer 1928 des „Deutschen Druckers" unter dem Titel „Zurück zum Buchdruck" äußerte. Als ich diese Arbeit des Herrn Rutzen zu Gesicht bekam, befand sich mein Manuskript bereits in der Druckerei, sodaß ich diese Bemerkung erst nachträglich einfügen kann›.
Wenn wir uns also dem heute noch einzig möglichen Textdruckverfahren, der Typographie in ihrer von Gutenberg begründeten und heute noch gebräuchlichen Form zuwenden, so finden wir, daß da seit Gutenberg nichts aufgetaucht ist, das etwas prinzipiell Neues bedeutet, im Gegenteil: alle neuren Erfindungen haben sich nur darauf beschränkt, einzelne Phasen des Verfahrens zu mechanisieren. Diese Erfindungen haben teils geholfen, das Ergebnis zu vervollkommnen, wie zum Beispiel die technische Entwicklung des Schriftgusses, teils aber haben sie dazu beigetragen, die künstlerische Durchbildung des Ergebnisses zu ver-

hindern, wie zum Beispiel die Verlegung der Anlegemarke aus der Mitte der Druckform an den Rand des Papierbogens, welche Registerdifferenzen verursacht, und die Änderung des Farbenauftrags, welcher von den nach allen Richtungen beweglichen und verschieden dicke Farbschicht auftragenden Ballen auf die nach einer Richtung rollenden, also Streifenbildung begünstigenden Walzen übertragen wurde. Wir können aber noch viel weiter gehen: wir können behaupten, daß Gutenberg selbst weiter nichts getan hat, als daß er die Tätigkeit des Buchschreibers in seine Einzelphasen zerlegt und mechanisiert hatte! Der Buchschreiber tut ja nichts anderes, als daß er mit einem Werkzeug Farbe auf ein weißes Blatt aufträgt, und er gibt diesen durch die aufgetragene Farbe gebildeten Zeichen eine Form, welche durch Konvention, Tradition und Zeitstil bestimmt ist. Gutenberg hat diesen Vorgang analysiert und die einzelnen Phasen des Vorganges mechanisiert, so daß sie jetzt von verschiedenen Personen unter Anwendung einer weitgehenden Arbeitsteilung ausgeübt werden können. Das Neue im Verfahren Gutenbergs ist, daß er die Farbe nicht durch Aufstreichen, sondern durch Aufdrucken auf die Fläche bringt. Alles Übrige folgt aus diesem Umstand, also zum Beispiel die Beschaffenheit und die Konsistenz der Farbe, die Beschaffenheit der Presse, das Material der Type, usw. Auch die äußere Form des Buches, daß es nämlich aus aneinandergereihten Blättern besteht, welche sich um eine Achse oder Angel türflügelartig blättern lassen, war schon vor Gutenberg da und hat sich seitdem nicht geändert. Was sich weitgehenderweise änderte, das ist die Art der Zusammenheftung, da hier die Mechanisierung der Vorgänge eine wichtige Aenderung mit sich brachte. Beim Handeinband wird nämlich der Deckel auf den vorerst fertiggestellten Buchblock aufgebaut, während beim Maschinenbuche Buchblock und Buchdeckel gesondert hergestellt und nachträglich vereinigt werden. Über die Konsequenzen dieser neuen Tatsache wollen wir uns an diesem Orte nicht weiter aufhalten, sondern verweisen auf einen Aufsatz, der über dieses Thema aus der Feder von Elisabeth Kner im Jahrbuch der Einbandkunst Band I Seite 161 erschien.

Gutenberg legte erst die Form der Einzeltype fest, wobei er sich von denselben Gesichtspunkten leiten ließ, wie der Buchschreiber seiner

Zeit. Die so gewonnenen Formen vervielfältigte er mit Hilfe der Mater durch Guß, stellte sie zu einer Druckform zusammen und brachte sie mit Hilfe der Farbe und des Druckes zu Papier. Bei der Formaufbau des Buches befolgte er dieselben Gesetze, welche der Buchschreiber verwendete, aber er legte diese Gesetze, wie wir später sehen werden, in seiner Maschine und seinen Werkzeugen fest.

Unsere Schrift stammt aus dem Orient und war in ihrem Ursprungslande eine Bilderschrift; das bedeutet aber so viel, daß sie gezeichnet, gemalt wurde. Mit der Verbreitung der Schrift trat sie ins Leben hinaus, wurde immer mehr zum Werkzeug, aus einer kultischen, festlichen Kunst eine Zweckkunst, eine Gebrauchskunst, das heißt sie wurde aus einer gezeichneten zu einer geschriebenen Schrift. Das konnte dadurch erreicht werden, daß die Entwicklung die Zeichen immer mehr vereinfachte, von ihrem früheren konkreten Vorbild abstrahierte. Das machte die Entwicklung von einer Wort- und Silbenschrift zu einer Lautschrift möglich, was die Verringerung der Zahl der Zeichen mit sich brachte und der Schrift ihre heutige Laufrichtung gab. Als nun die Schreibstoffe und Schreibwerkzeuge erfunden, bezw. von der Entwicklung erzwungen wurden, welche das flotte Schreiben ermöglichten, wurde die Schrift zu einer wirklichen Kurrentschrift, wie wir sie nun seit Jahrhunderten haben; aber jetzt noch ist unsere Schrift und unsere Schreibweise in stetiger Entwicklung begriffen, womit ihre Vereinfachung und die Steigerung der Ausdrucksfähigkeit Hand in Hand geht.

Wie baute nun der Buchschreiber zur Zeit der Erfindung der Buchdruckerkunst seine Bücher auf?

Er wählte sich zuerst ein Material, das dem Inhalt und dem Gebrauchszweck des Buches entsprach, dann wählte er ein entsprechendes Format, und legte innerhalb des Rahmens dieses Formates unter den gleichen Gesichtspunkten des Inhalts und des Gebrauchszweckes die Proportionen, die Verhältnisse des Buches fest. Das heißt, er bestimmte das Verhältnis von Schriftgröße, Rand, Spalten- und Zeilenzwischenraum und zeichnete diese auf jedem Blatte mit Blei vor. Auf diese Weise baute er ein Gerüst auf, und goß nun in dieses, wie in ein Gefäß, den Text, indem er die vorgezeichneten leeren Zeilen von links nach rechts und von oben nach unten anfüllte. Da er aber die schon geschriebenen Schrift-

zeichen nicht mehr von der Fläche entfernen konnte, mußte er immer links vorne anfangen und die letzte Zeile, wie es eben ausging, leer lassen. Dasselbe mußte er auch bei den kürzeren oder längeren Titelzeilen tun und dadurch zeigt nun das im übrigen streng symetrisch komponierte Textbild eine gewisse Asymetrie, schon weil die stark betonten Initialen immer links stehen. Die Form der einzelnen Lautzeichen, ihr Rhythmus und der Aufbau der Seite wurde durch Inhalt, Zweck, Schreibmaterial und Schreibwerkzeug, sowie durch die Komponente von Zeitstil und geistiges Milieu bestimmt, so daß ein Buch, wenn es von einer Person gemacht wurde, zumeist zu einem Kunstwerk von hoher künstlerischer Einheit und Eigenart wurde, das aber als individuelle Kunstschöpfung sich immer einer höheren Einheit zeitlicher und räumlicher Natur einfügte. Obwohl die Übertretung der mit Blei vorgezogenen und ideellen Grenzen sehr leicht, ihre Einhaltung aber außerordentlich schwierig war, ist es sehr interessant zu beobachten, wie hoch und heilig diese selbstbestimmten Grenzen dem Buchschreiber waren! Wie baute nun Gutenberg seine Bücher auf? Er bestimmte zumeist nach geschriebenem Vorbilde die Buchstabenform und vervielfältigte sie durch Schnitt und Guß. Als er nun so die Schrift fertig hatte, wählte er für ein bestimmtes Buch ein wohlerwogen bestimmtes Format, legte die Verhältnisse von Buchseite, Rand, Zeilen- und Spaltenzwischenraum fest. Die gegossenen Typen konnte er aber nur dadurch zu einer widerstandsfähigen Druckform machen, daß er die Möglichkeit fand, die Einzeltypen zeitweilig mechanisch zu einem regelmäßigen Viereck zu vereinigen. Das wurde möglich, weil er den durch den Buchschreiber auf die Schreibfläche mit Blei vorgezogenen Grenzen mittels Werkzeuge eine physische, greifbare Form verlieh. Er zwang seine Typen in seinen Winkelhaken und bildete dadurch als erste Einheit die Zeile; er legte zwischen die gleichlangen Zeilen den Durchschuß und bildete dadurch die höhere Einheit der Spalte. Dann legte er wahrscheinlich in der Form von Holzleisten den Spaltenzwischenraum fest und stellte die Spaltenpaare zur Seite zusammen, und preßte nun die so aufgebauten Seitenpaare mittels seiner Holzkeile in die Presse ein! Er baute also ein Gerüst auf, das nicht nur in seiner Vorstellung, nicht nur durch mit Blei vorgezogenen, leicht verwischbaren Linien bestand, sondern das in

allzu greifbarer Wirklichkeit vorhanden und im Rahmen der eigenen Technik überhaupt nicht zu überschreiten war. In dieses Gerüst füllte er nun, wie in ein Gefäß, den Text, ebenfalls von links nach rechts und von oben nach unten vorschreitend. Er mußte aber zur Füllung der leeren Zwischenräume das typographische Blindmaterial erfinden und diese geistreiche Erfindung gab nicht nur die technische Möglichkeit zur Herstellung der geschlossen viereckigen Druckform, sondern sie wurde auch zum stilbildenden Faktor, da sie Möglichkeit gab, die Typen innerhalb der Zeile im Winkelhaken hin und her zu rücken. Die Verwendung des Blindmaterials löste die Zeile vom linken Zeilenanfang und ermöglichte die symetrische Textanordnung, wurde also zum Erzeuger der echt typographischen Form. Das ist es, worin sich die Komposition des Titels im geschriebenen und im gedruckten Buche unterscheidet und die Entwicklungsgeschichte des typographischen Titels fängt bei der Entdeckung dieser neuen Möglichkeit an. Das Studium ihrer Entwicklungsgeschichte ist ein Studium für sich und ihre Verfolgung würde uns sehr weit von unserem Thema führen.

Wenn wir nun diesem Gedankengang gefolgt sind, müssen wir zu der Erkenntnis kommen, daß die geistigen, sozialen und kulturellen Möglichkeiten einer vollkommenen Erneuerung des Buchstils noch nicht gekommen sind und die technische Notwendigkeit dafür nicht vorliegt! Wir müssen uns aber auch klar machen, daß die Möglichkeit einer Entwicklung doch nicht vor uns versperrt ist, denn das Optimum an Klarheit und Lesbarkeit, das Maximum an Ausdrucksfähigkeit und Schönheit im Buche, besonders aber im modernen Massenbuche, dürfte nur selten, ausnahmsweise und unter ausnahmsweisen Vorbedingungen erreicht werden. Wir haben auch im Rahmen der bisherigen Typographie auch noch sehr viel zu tun, wenn wir alle die Möglichkeiten dieser edlen Kunst erschöpfen wollen, auch wenn wir den alten Erfahrungsschatz bewußt pflegend und sorgsam vermehrend weiterschaffen wollen. Wenn wir auch von der Türklinke nur eine rationelle, störungsfreie Funktion zu verlangen haben, oft setzen wir uns doch auf Augenblicke hin und lassen unsern Blick über unsere Umgebung schweifen. Und dann haben wir doch noch das Recht, von der Türklinke zu verlangen, daß sie die Formsprache unserer Zeit spricht, daß sie ihr Wesen in ihrer

Form restlos ausdrückt, daß sie sich unserem Formempfinden und ihrer eigenen Umgebung anschmiegt. Und das alles können wir vom Buche in einem noch viel höherem Maße verlangen, da es doch nicht ganz Gebrauchsgegenstand im Sinne der Türklinke ist, und da eine reife, ausdrucksvolle und echte Form auch die Möglichkeit der vollständigen Aneignung und Durchdringung des Inhaltes stark fördert.
Man hat auch in der Vergangenheit schöne Bücher gemacht, die echte Bücher ihrer Zeit und Träger ewiger Schönheitswerte sind. Wir müßten uns glücklich preisen, wenn wir nur einigemal im Laufe des Lebens so hohe Stufen der Entwicklung erreichen könnten. Wir glauben aber, daß die großen Typographen der vergangenen Zeit nie eine neue, noch nie dagewesene Typographie machen wollten, sondern gute Typographie und schöne Typographie, daß diese Typographie aber auch neu wurde, kam davon, daß ihre Schöpfer gute Typographen, große Menschen und vom Zeitgeist getragene echte Kinder ihrer eigenen Zeit waren.

WILLIAM MORRIS ALS DRUCKER

Von Albert Windisch

DEUTSCHLAND hat in seinem druckerischen Schaffen von allen Nationen der Welt die schönste und bedeutungsvollste Tradition aufzuweisen. Seine Wiegendrucke sind beispiellose Kostbarkeiten, und keines Druckers und Schriftgießers Namen hat solch reinen und tiefen Klang und ist von solch himmlischem Zauber umflossen wie der Johann Gutenbergs.

Aber: obwohl auch heute Deutschland in seinen besten buchkünstlerischen Leistungen von keinem Lande der Erde übertroffen wird, berührt es doch merkwürdig, daß nach dem Verfall im Buchdruck, der allmählich im Laufe der Jahrhunderte – unter verschiedenem Auf und Nieder – schließlich doch überall mehr oder weniger eingetreten war, die Anregung zu neuzeitlichem Aufschwung nicht von dem Lande mit der größten Druckertradition ausging.

Während in dem Deutschland der siebziger und achtziger Jahre des vorigen Jahrhunderts der kulturelle Tiefstand in den Dingen der angewandten Kunst nicht mehr zu unterbietende Formen angenommen hatte, wuchs schon seit Jahrzehnten in England eine neue, lichte Werk-Gesinnung für Qualität. Eine Gesinnung, deren Wurzeln in sozialem, religiösem und ästhetischem Boden zugleich gesunde Nahrung fanden. Der einflußreichste Verkünder der neuen Ideen war – schon vor der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts – der kunstbegeisterte Feuerkopf John Ruskin. Seine leidenschaftlichen Kritiken am Bestehenden, an den konventionellen Kunstbegriffen und die Flammen seiner eindringlichen Beredsamkeit zuckten bis in die Herzen auch der bis dahin materiell eingestellten Gesellschaftsschichten.

Ruskins tiefe Verehrung galt den Malern vor Raffael, den genialen Primitiven Cimabue und Giotto, in deren schlichten, von innerer Wahrhaftigkeit erfüllten und von religiöser Inbrunst durchglühten Bildern er seiner Art Verwandtes spürte. Die Renaissance lehnte er ab. So wurde Ruskin der Prophet jener Schule, die wir unter dem Namen Präraffaelismus kennen.

Zu diesem präraffaelitischen Freundeskreise gehörte auch der 1834

in London geborene William Morris, beschwingt und befruchtet von John Ruskin, aber doch ein Mann von völlig eigenem Wuchs. Morris spielte in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts in England eine außerordentliche Rolle, und er war in der Tat eine der interessantesten Persönlichkeiten des ganzen europäischen Kulturstrebens. Er begann als sozialpolitischer Lyriker; auch in ihm brannte Ruskins Glaube, nur durch die Kunst könne man der arbeitenden Masse Zufriedenheit geben und der sehnsüchtigen Seele des Volkes so etwas wie Glück einflößen. Seine Überzeugung war: „Die Kunst wird nicht wachsen und blühen, ja sie wird nicht lange bestehen, wenn nicht das ganze Volk daran teilnimmt". In diesen achtziger Jahren des vorigen Jahrhunderts war er der markanteste Führer in der sozialistischen Partei Englands. Er kämpfte mit dem Herzen. Aber gar bald stieß er natürlich mit den Realitäten des Lebens zusammen und wurde skeptisch. Und so erlosch schon 1890 die Glut seiner sozialistischen Ideologie zu Asche; sein Glaube an die Verwirklichung der von der Partei aufgestellten Ziele geriet ins Wanken. Doch dem Volke, den Lohnempfängern blieb er treu; nur floß sein soziales Mitgefühl und seine literarische Tätigkeit jetzt nicht mehr in den alten politischen Kanälen.

Aber Morris war ja nicht nur Literat, er war auf unglaublich vielen Gebieten ernsthaft tätig. Von der Vielseitigkeit dieses geistigen Kämpfers und Gesellschaftsreformators bekommt man einen ungefähren Begriff, wenn man sich vergegenwärtigt, wo und wie er sich überall erfolgreich mit seiner ganzen Persönlichkeit einsetzte. Er war Dichter von Bedeutung und Verkünder sozialistischer Ideen, weltfremder Stimmungslyriker und zugleich Bearbeiter brennender Gegenwartsfragen, er war Altertumsforscher, Übersetzer nordischer Sagen und auch warmherziger Verehrer der mittelalterlichen Romantik. Auch Baumeister und Kunsthandwerker war er; er gründete Werkstätten zur Herstellung von Möbeln, Tapeten, Webereien, Gläsern, Keramik, bemalten Fliesen und Glasmalereien. Und immer war er hierbei auch selber als Zeichner tätig.–

Verhältnismäßig spät widmete er sich dem Gebiete, das uns hier vor allem interessiert und auf dem er besondere bahnbrechende Leistungen zustande brachte: der Druckkunst. Im Jahre 1891 rief Morris in der Lon-

doner Vorstadt Hammersmith die so berühmt gewordene Kelmscott-Press ins Leben, so genannt nach seinem im Jahre 1871 erworbenen Landsitze Kelmscott. Mit diesem kraftvollen Werke krönte er sein rastloses Schaffen in glanzvoller Weise. Er war der idealste Drucker, den man sich denken konnte. Er war von hoher Bildung, feinster Kultur, Beherrscher vieler handwerklicher Techniken, besonders auch der Kalligraphie und des Buchschmuckes. In Edward Johnstons bekanntem Buche über die Schreibkunst lesen wir: „William Morris war der erste, der in England die Kunst des Schreibens und Illuminierens wieder aufgriff, wie er so viele andere Künste, auf den durch die alten Meister geschaffenen Grundlagen, zu neuem Leben rief. Es gibt verschiedene von ihm selbst entzückend geschriebene und ausgezierte Bücher, vor allem einen Horaz, einen Virgil und zwei verschieden ausgeführte Exemplare des Omar Khayyàm". So überschaute sein geschulter Geist von der Höhe seines Lebens auch das Gebiet der Buchkunst mit Weitblick.

In der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts waren die Drucktypen, die typographische Satzgestaltung, waren der Druck selber, auch das Papier und der Einband allmählich immer minderwertiger geworden. Die mattherzigen und zum Teil süßlichen Leistungen der meisten Druckereien hatten mit Kunst nichts mehr zu tun. Die Kelmscott-Press brachte wieder auf herrlichem Papier die ersten blendend schönen Buchseiten.

Als Morris an seine reformatorische Arbeit ging, stellten sich ihm zunächst ungeheuere Schwierigkeiten in den Weg. Der Ausgangspunkt und die solide Grundlage jeder anständigen Druckerleistung fehlten: die gute Type. Wo sollte er sich nun Rat holen! Da er ebenso scharf wie Ruskin und die anderen Präraffaeliten Gegner der Hochrenaissance war, spürte er auch hier ‹wie vorher bei den verschiedenen anderen handwerklichen Techniken› dem Geist des gotischen Mittelalters nach. Er versenkte sich vor allem in das Studium der Inkunabeln. Gutenberg und die anderen deutschen Meister des fünfzehnten Jahrhunderts, aber auch die Drucker der italienischen Frührenaissance boten ihm reiche Anregungen. Der Satz, die Typen, die Holzschnitte und der Druck waren für ihn eine wundervolle Fundgrube, aus der er jedoch nicht nur äußere, formale Dinge zu heben gedachte. Was ihn hier befruchtete, das war vor allem die reine Atmosphäre, die ihm entgegenwehte. Und

doch könnte die Frage auftauchen: war Morris eine nachahmende Natur! Ihm lag jedenfalls mechanisches Imitieren seiner mit klugem Instinkt gewählten Vorbilder fern. Hören wir ihn selbst, wie er über diesen Punkt dachte. In seiner Rede, die er am 21. Februar 1894 anläßlich einer Preisverteilung vor den Studierenden der Kunstgewerbeschule zu Birmingham gehalten hat, führte er aus: „Aber was mich mehr Wunder nimmt, ist, daß die Architekten nicht wahrnahmen, wenn sie so alte Bauten „restauriert" hatten, daß diese nicht das richtige Ansehen hatten; daß, obwohl der Durchschnitt ihres Simswerkes genau dem des dreizehnten Jahrhunderts entsprach, und obwohl ihr ausgehauenes Blattwerk und ihre Figuren „genau" ‹der Himmel stehe uns bei!› Abgüssen aus der Zeit nachgebildet waren, sie nicht im geringsten wie Arbeit des dreizehnten Jahrhunderts aussahen; ja, daß sie nicht einmal eine gewöhnliche Mauer so wie Maurer des dreizehnten Jahrhunderts bauen konnten. Ich sage, daß, wenn sie ihre Augen recht zu gebrauchen gewußt hätten, sie dies gleich bemerkt haben und darauf gekommen sein würden, warum es so war; daß, wenn sie sehend gewesen wären, ihnen sicherlich bald klar geworden sein würde, daß es aus einer Menge Gründen unmöglich ist, alte Arbeit nachzuahmen: vor allem darum, weil sich seit der Zeit, in der sie geschaffen wurde, die ganze Gesellschaftsordnung geändert hat, und die Lage des Arbeiters eine andere geworden ist und weil die lange, bis zum Ende des Mittelalters nicht unterbrochene Kette der Überlieferung zerissen worden ist. Wenn ihnen nur einmal der Gedanke gekommen wäre, daß es so sein könnte, würden sie sicherlich von ihrem Tun abgelassen haben, um nicht, wenn sie vielleicht auf falschem Wege waren, Gefahr zu laufen, das zu zerstören, was sie nie wieder erlangen konnten, den lebendigen Ausdruck des innersten Seelenlebens ihrer Vorfahren."

Wir sehen, welcher Ernst und welches Verantwortungsgefühl Morris bei all seinem Tun leiteten. Wahrheit, Ehrlichkeit, Gründlichkeit, Geschmack und Materialechtheit– das waren die Leitmotive, die seiner Werkstatt in Hammersmith den Stempel aufdrückten. Meier-Gräfe nennt das Kelmscott-House ein hübsches altmodisches Häuschen mit einem grünen Garten davor und schreibt dann weiter: „Unten, in einem winzigen Raum, stand die Handpresse mit dem großen Rad; im ersten

Stock wurden die Korrekturbogen gelesen. Hier lernte ich Morris Anfang der neunziger Jahre kennen. Er sprach, während ich die glänzend schwarzen Arabesken auf den großen, frisch gedruckten Bogen, die vor ihm lagen bewunderte, von seinem Anarchismus. Ich konnte die Bogen nicht gut lesen und konnte, was er sagte, nicht gut verstehen, aber es war alles wunderschön. Morris gehörte zu den Menschen, deren persönlichem Eindruck man mehr glaubt als ihren Argumenten". Also in bescheidener Werkstatt gelang dem Manne mit dem goldenen Herzen die große Tat für die Buchkunst; hier begann die neue Epoche, hier wurde der Boden für die neuzeitliche buchkünstlerische Blüte bereitet.
Morris' erste praktische Arbeit galt der Typengestaltung. „Was ich brauchte", sagte er, „waren Druckbuchstaben von reiner Form, streng, ohne unnötige Auswüchse, gleichmäßig ohne An- und Abschwellen der Linien und nicht so mager wie es alle späteren Typen geworden sind, um dem geschäftlichen Vorteil des Druckers dienen zu können". So kam er zunächst zu einer romanischen Type, einer Antiqua– „mehr durch Instinkt als durch tiefes Durchdenken". Vor allem wollte er hierbei das Verdicken und Verdünnen der Formen, die die Leserlichkeit sehr erschwerten, vermeiden. In dem betonten Gegensatz zwischen Haar- und Grundstrichen ‹wie ihn zum Beispiel die Typen von Bodoni und Baskerville zeigen› sah er den Hauptfehler der modernen Type. Die erste Schrift, die er selbst zeichnete und goß, nannte er die „Golden Type" –nach dem Titel von Caxtons Übersetzung der „Legenda aurea" des Jacobus de Voragine. Nicolas Jensons vollendete Type, die dieser um 1470 in Venedig benutzte, war für Morris ein glänzendes Vorbild. Er machte sich photographische Vergrößerungen von dieser Type, deren Formen er mit größter Sorgfalt studierte, bis er ihr Wesen völlig beherrschte. Trotzdem vermied er, sklavisch zu kopieren. Sein Typenbild ist etwas dunkler als das seines Vorbildes und neigt, wie er selber behauptet, mehr nach der Gotik als das von Jenson. Jedenfalls ist die „Golden Type" –wenn auch nicht ganz eigenes Gewächs– eine Schrift voll Kraft und Schönheit.
Nach der „Golden Type" zeichnete Morris zwei gotische Schriften, die sich nur in der Größe unterscheiden. Zuerst die „Troy-Type" und dann die in kleineren Graden geschnittene „Chaucer-Type". Zwei festge-

baute, kraftstrotzende Typen, mit deren Geschlossenheit und Schwärze er bestechend schöne Buchseiten erzielte. ‹Die diesem Aufsatz Seite 244 und 245 beigefügten Textproben sind Caxton's Recueill of the Historyes of Troye, von Morris 1892 gedruckt, Band II, Seite 444/45 entnommen.› Bei der Schaffung dieser Typen kam es ihm wiederum vor allem auf gute Leserlichkeit an. Die allzu spitzigen Enden störten ihn, auch sollten seine Typen nicht die übertrieben zusammengedrängten Grundstriche mancher gotischer Schriften aufweisen. Auch diese beiden Schriften haben gute Vorbilder. Sie sind undenkbar ohne die Type, die Johann Fust und Peter Schöffer in Mainz im Jahre 1462 in dem Prachtdruck der achtundvierzigzeiligen lateinischen Bibel benutzten. Auch die Einflüsse des Augsburger Meisters Günther Zainer und des Nürnbergers Koberger sind spürbar.

Interessant ist, daß Morris' Schriften in Amerika und auch in Deutschland nachgeahmt wurden, zum Teil in scheußlicher verwässerter Weise, und diese formenschwachen Typen wanderten dann vielfach nach dem Lande des Vorbildes zurück, wo sie noch heute häufig für Akzidenzdrucksachen Verwendung finden. Eine vierte Schrift, die Morris entwarf, und die auf Sweynheim und Pannartz basierte, kam nie zum Schnitt.

Also die „Golden Type", die „Troy-Type" und die „Chaucer-Type" sind die Schriften, in denen Morris seine sämtlichen Kelmscott-Bücher von 1891 bis 1896 druckte. Jeder, der wie ich das Glück hatte, fast alle diese ‹meist in Pergament gebundenen› Bücher in Händen zu halten, der das starke reine Hadernpapier zwischen den Fingerspitzen fühlen konnte, dessen Auge sich erfreuen durfte an dem meisterlich gebauten Satzspiegel mit den vielen, oft von Morris selbst in Holz geschnittenen Initialen, dekorativen Leisten und Zierranken gotischer Motive und den Bildern der präraffaelitischen Maler Eduard Burne-Jones und Walter Crane, wer all dies in seiner absoluten Harmonie und handwerklichen Gekonntheit bewundern konnte, der wird die Bücher der Kelmscott-Press als unvergeßliches Erlebnis werten. Auch dann noch, wenn er über Bau und Durchformung des schönen Buches wesentlich anders denkt als Morris, und wenn ihm zum Beispiel ein Weniger an Schmuck, Bildern und Initialen viel mehr bedeutet hätte. Aber sehen wir einmal

How Cacus stale away the oxen and kyen longyng to Hercules, & how Hercules fought with hym therfore and slewe hym

IN the morn Cacus fonde a right grete stone of marble, whiche he toke & bare hit vnto his caue and made therwith his dore. The most parte of the tyme Cacus helde hym in hys caue, & wente neuer out but whan he wold do harm or euyll. When he wente into the feldes as sayd is, he slewe all them that he mette; he robbed euery man, he defowlid women, he brent howses and townes, and shortly maade & dyde so moche harme in Italy that they that passyd in the contre supposid to be behated of the goddes, and coude not knowe wherof ne fro whens cam thyse persecusions that Cacus maad vnto them. For to retorne than to oure purpose of Hercules, he cam vnto the cyte of kynge Euander in the tyme that Cacus bedewed Ytalye with blood of men, & fyllid hys caue of contynuelle stolen goodes. After the comyng of Hercules & of his men of armes, his beefs or oxen were brought in to the cyte be cause the kynge Euander shold seen hem; the kynge toke grete plaisir to beholde and see hem, for they were hyghe and passyng fayre. After that the kynge had seen hem Hercules demanded hym whether he myght sende for to pasture them for that nyght. In trouth, sire, sayd Euander, yf ye will beleue my counceyll ye shall lete them abyde in this cyte and not to sende hem in to the feldes. Wherfore?

sayd Hercules. Euander answerd and said. For as moche as whan we sende oute our bestes, we knowe not where they become: they ben stolen and dryuen awaye, and we can not knowe who ben the robbours. Oure seruantes ben murdrid, the howses ben brent, the peple that shold laboure in the felde ben slayn, the women and maydens ben villonyed and put to shame, & we cannot remedye hit, for we can not haue knowleche of the actours ne doars therof; wherfore some men saye and wole mayntene that they ben the goddes that thus punysshe vs for our synnes. Wherfore I pray you late your bestes abide in this cyte to thende that they ben not robbed.

SYRE, sayd Hercules, ye recounte and tell to me a grete meruayll: I beleue well that tho thinges that ye saye ben veritable; but this notwithstandyng, syn that the goddes haue saued hem vnto this day, they shall kepe them yet yf hit plese them, for yf they will haue them, also well they will take them in the cyte as in the feldes, and yf ther be a robbeur or theef in the contre that will take hem away, I suppose I shall fynde hym, and shall make Ytalye quyte of hym. With these wordes Hercules sente his bestes in to the pasture and there lefte hem wythoute ony kepars. The day passid ouer, the nyght cam. In thys nyght Cacus yssued oute of hys caue and wente in to the contrey for to pille & robbe yf he myght fynde ony proye. Thus as he that is vnhappy secheth euyll, in the ende he is payd attones for his trespaces. The vnhappy aventure brought hym in to the medowe where as pastured the oxen & kyen of Hercules: hit was nyghe the morenyng, he had with

von allem Zierat ab– wie hat Morris eine glatte Kolumne gesetzt und gedruckt! Hier müssen auch Morris' hartnäckigste Gegner schweigen. Ein solcher in allen seinen Maßen fein abgewogener Satzspiegel, ein solcher absolut gleichmäßiger, ebenholzschwarzer Druck erinnern in ihrer Vollendung einfach an Wiegendrucke. Nur ein Mensch, der alle Halbheiten, alle gefälligen Kompromisse ablehnt und der aus anständiger Gesinnung Nächte opfert, um die richtige Zusammensetzung einer Druckfarbe herauszufinden, vermag Resultate solcher Höhe zu erzielen. In rastlosem Streben und unermüdlichem Abwägen erarbeitete er sich die Grundsätze, auf denen sich seine typographische Kunst aufbaute. Er sagte: „Was das Sperren betrifft, sollte erstens das Bild des Buchstabens sich so genau als möglich mit dem Schriftkegel decken, um überflüssige Lücken zwischen den Buchstaben zu vermeiden. Ferner sollten einerseits die Sperrungen zwischen den Worten nicht größer sein als unbedingt nötig, um die Worte deutlich auseinanderzuhalten, andererseits so gleichmäßig als möglich sein. Moderne Drucker, auch die besten, schenken diesen zwei wesentlichen Merkmalen eines schönen Satzes sehr wenig Beachtung, und die zweitklassigen lassen sich in willkürlichen Lücken so weit gehen, daß sie neben anderen Fehlern die bekannten häßlichen weißen Bänder, die sich über die Seiten schlängeln, in ihre Bücher bringen, was allem Gefühl für einen anständigen Druck so sehr widerspricht. Drittens sollten auch die weißen Zwischenräume zwischen den Zeilen nicht übermäßig groß sein und das Durchschießen der Zeilen, wie es heute gebräuchlich ist, so wenig als möglich verwendet werden, und nie ohne besonderen Grund, zum Beispiel, um irgend etwas Besonderes im Drucke hervorzuheben. Ich selbst habe mir einen geringen Durchschuß nur in einigen Fällen erlaubt und zwar zwischen den Zeilen meiner Gotischen Cicero-Type. Im Chaucer und in den zweispaltigen Büchern habe ich einen ganz geringen Durchschuß verwendet, in den Sedez-Büchern gar keinen. Schließlich, wenn auch an Bedeutung nicht zuletzt, ist die Frage zu beantworten, wie der Schriftspiegel auf der Seite anzubringen ist. Der innere Rand sollte immer der schmälere sein, der Rand am Kopf des Buches etwas breiter, noch breiter der Außenrand und ganz breit der untere Rand. In jedem Buch des Mittelalters, sei es nun geschrieben oder gedruckt, findet man diese Regel be-

obachtet, während moderne Drucker systematisch gegen sie verstoßen und so der Tatsache zuwiderhandeln, daß die Einheit eines Buches nicht die einzelne Seite, sondern das Seitenpaar ist".

Diese Bekenntnisse sind heute gewiß nicht mehr sonderlich aufregend, obwohl immer noch tagtäglich gegen die in ihnen steckenden Erkenntnisse verstoßen wird. Aber vor mehr als drei Jahrzehnten waren sie revolutionär und hatten den Wert einer Offenbarung.

Als im Jahre 1891 der erste Kelmscott-Druck „The Story of the Glittering Plain" erschien, war Morris schon achtundfünfzig Jahre und seine grosse Lebensleistung als Drucker lag noch vor ihm. Aber obwohl er schon mit zweiundfünfzig Jahren klagte „so verdammt alt" zu sein, atmen seine zweiundfünfzig Werke ‹mit sechsundsechzig Bänden›, die bis zu seinem Tode im Jahre 1896 seine Presse verließen, vom ersten bis zum letzten die Frische und ungebrochene Kraft seines bis zuletzt urlebendigen Geistes. Alle Bücher sind nur in einer beschränkten Anzahl ‹zweihundert bis fünfhundert Stücke›, viele in schwarz und rot gedruckt, und in einem Gedichtband ‹Laudes Beatae Mariae Virginis› ist als dritte Farbe noch ein schönes Blau hinzugefügt. Von den weitaus meisten Büchern wurden einige wenige Exemplare auch auf Pergament abgezogen. Gebunden wurden die Bücher bei Cobden-Sanderson, dem späteren großen Meister der 1900 gegründeten „Doves-Press", deren überragende Bedeutung wohl auch noch einmal in diesen Blättern gewürdigt werden wird.

Als das Hauptwerk der Kelmscott-Press können wir „The Works of Geoffrey Chaucer" bezeichnen. Dieser monumentale „Chaucer" im Folioformat ist überreich mit großen und kleinen Initialen, ornamentalen Umrahmungen und Bildern geschmückt. Morris' Freund Burne-Jones hat sechsundachtzig figürliche Zeichnungen beigesteuert, die W. H. Hooper in Holz schnitt. Die Titelseite zeigt weiß auf schwarzem Grunde die Schrift und üppigste filigranartige Ornamentierung in Form von zierlich gezeichneten Linienspielen mit Weinrankenmotiven und frei stilisierten Verschlingungen mit allerhand Blattwerk. Die Initialen sind teilweise ungewöhnlich groß; sie sind formal einwandfrei gebildet, treten aber doch oft zu stark in Erscheinung. Die Marginalien in roter Farbe geben den Satzbildern eine schöne Belebung. Meinen ganz

besonderen Beifall finden die schmucklosen Seiten, die – unterstützt durch die pikanten, kleinen schwarzen Flächen der Alineazeichen – eine echte Augenfreude sind und einen eigenen Reiz ausüben. Der „Chaucer" wurde vierhundertfünfundzwanzig mal auf Papier und dreizehn mal auf Pergament abgezogen. Von diesen dreizehn Stücken waren acht für den Verkauf bestimmt, und jedes dieser Stücke kostete ‹schon damals!› über 2500 Mark. Am 8. Mai 1896 war der „Chaucer" fertiggestellt. Es war eines der letzten Bücher der Kelmscott-Press, für die Morris noch persönlich verantwortlich zeichnete. Von seinem letzten Werk „The Earsthly Paradise" konnte er nur noch Band I am 7. Mai, Band II am 24. Juni und Band III am 24. August beenden. Band IV wurde durch seine Bevollmächtigten am 25. November vollendet, kurz nach seinem Tode, der am 3. Oktober 1896 erfolgte.

Morris war kein Genie. Dazu fehlte ihm die schöpferische Phantasie, die sein Landsmann Beardsley, der ein Jahr nach ihm – nur sechsundzwanzigjährig – starb, in so verschwenderischer Fülle besaß. Deshalb ist Beardsley auch – als genialer Anreger und Befruchter – für die Entwicklung der modernen Buchkunst, obwohl er nur Illustrator war, noch wichtiger als Morris. Aber wenn diesem auch das Letzte, der göttliche Funke, fehlte, so wäre es doch grundfalsch, wollte man ihn – was schon geschehen ist – lediglich als reproduktive Natur abtun. Morris war ein großes Talent von beispielloser Vielseitigkeit, ein untadeliger Charakter, einer, der Höchstes wollte, der um Bestes rang. Worauf es ihm ankam, war, aus derselben vornehmen Gesinnung heraus zu schaffen wie die von ihm so glühend verehrten alten Meister. Sein schlichter Wahlspruch, der den noblen Menschen so schön beleuchtet, war: „Ich will alle Fähigkeiten üben, die ich habe und bin entschlossen, nichts Schäbiges zu tun, soweit ich's helfen kann". Und danach hat er allezeit gehandelt. Kein Buch der Kelmscott-Press ist gleichgültig, viele aber sind – trotz ihres unleugbar archaischen Charakters – Meisterleistungen. Und werden Meisterleistungen auch dann noch sein, wenn manches heute laut gepriesene, „aus dem Geist der Zeit geborene" Druckwerk längst als flache Modeerscheinung im Dunkel der Vergessenheit verschwunden sein wird.

DIE ZEITGENÖSSISCHE UKRAINISCHE BUCHGRAPHIK

Von V. Sičynskyj

DAS von Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts an allgemein beobachtete Interesse für die graphische Kunst fand in den ukrainischen Ländern einen eigenartigen Ausdruck, namentlich auf dem Gebiete der Buchgraphik, welche es hier zu einer bedeutenden Entwicklung brachte. Die schrittweisen Fortschritte der Buchgraphik gingen parallel mit der Steigerung der erst seit der Revolution des Jahres 1905 grundsätzlich freigegebenen Bücherproduktion, welche freilich erst nach der Revolution 1917–1918 feste Wurzeln fassen durfte, seither aber, dank Befreiung von allen Hindernissen des Zarenregimes einen ungeahnten Aufschwung nahm.

Es spielten allerdings noch anderweitige, besondere Gründe mit, als Veranlassung für die ukrainischen Künstler, ihr Augenmerk zu lenken auf die Verzierung der Bücher nicht allein von innen, sondern auch nach außen, auf Titel- und Umschlagblättern. Die ukrainischen Verlagsanstalten, die sich anfänglich an die alten russischen Buchdruckereien halten mußten, bedienten sich notgedrungen veralteter russischer Typen und Satzmittel. In letzterer Hinsicht wurde die Buchdruckkultur äußerst mangelhaft gepflegt, aus welchem Grunde man sich bloß billiger, schablonenhafter Mittel zur „Verzierung" von Büchern bediente, weshalb diese Dekorationen auch viel zu wünschen übrig ließen.

Dieser triste Stand der Buchdrucktechnik gab den Ansporn zu einer eigenartigen Bewegung nicht allein unter den Buchkennern, sondern auch in weiten Leserkreisen, die nach einem guten Buch in künstlerischer Ausführung verlangten. Das war für die graphischen Künstler der Anlaß, ihre Aufmerksamkeit vor allen Dingen der äußeren Form des Buches zu widmen. Diese Bewegung nahm allmählich eine allgemeine, bisweilen leidenschaftlich vertretene Tendenz an, was zur Folge hatte, daß in den letzten Jahren selten ein Buch erschien ohne einen von einem Graphiker nach besonderer Bestellung hergestellten Einband.

Dieses Interesse für die bloß äußere „Einkleidung" des Buches wirkte des öfteren sogar nachteilig auf die anderen nicht minder wichtigen

Gebiete der Buchdruckkunst zurück, so insbesondere auf die Illustration, den Einband und die technische Ausführung des Buches. Immerhin bleibt es Tatsache, daß erst in den letzten zwei bis drei Jahren wieder Bücher zu erscheinen begannen mit Umschlägen, hergestellt aus Buchdruckschrift in künstlerischer Ausführung eines Setzers, beziehungsweise eines Instruktors der polygraphischen Kunst.

Wie im sechzehnten Jahrhundert nach der Ukraine Anregungen aus Zentraleuropa geholt wurden, so holten sich auch in den nachfolgenden Zeiten die ukrainischen Graphiker ihre Kenntnisse hauptsächlich aus westeuropäischen Schulen oder sie vervollkommneten dort ihre in der Ukraine beziehungsweise in Rußland erworbenen Kenntnisse.

So trachtete die eigener Kunstschulen entbehrende ukrainische Jugend auch in der neueren Zeit, vor der Revolution, zu Bildungszwecken ins Ausland zu gelangen, was jedoch keineswegs eine leichte Sache, oft aber infolge behördlicher Hindernisse schlechterdings unmöglich war.

In besseren Bedingungen befanden sich die wenigen ukrainischen Künstler, die in den Grenzen des ehemaligen Österreich-Ungarn lebten, wo ihnen die Möglichkeit gegeben war, an der Krakauer Kunst-Akademie oder in den Schulen Wiens ihre Ausbildung zu genießen. Es versteht sich, daß die Bedeutung Deutschlands für die ukrainische Graphik auch in der neueren Zeit nicht aufhörte, eine sehr maßgebende zu sein, als richtungsgebender Quell des Wissens und Könnens. Allerdings nahm dieser Einfluß in den letzten Jahren vor dem Kriege seinen Weg nach der Ukraine nicht unvermittelt, sondern durch Vermittlung der die Richtung der deutschen Künstler durch Zutaten von Eigenartigkeiten vielfach entstellenden Nachbarn, die uns die dergestalt präparierte „neueste Kunst" aufdrängten.

Es ist nur zu natürlich, daß dieser Sachverhalt auf den allgemeinen Charakter der zeitgenössigen ukrainischen Graphik mit ihren verschiedenartigen Richtungen, mit ihrer unbeständigen Technik und Manier, nicht ohne Einfluß bleiben konnte. Allein ungeachtet dieser „Individualisierung der schöpferischen Produktion", ungeachtet der Zerstreutheit der Wohnsitze der ausübenden Künstler auf dem weiten Gebiet, auch ungeachtet der zerteilenden politischen Grenzen und der Mannigfaltigkeit der Schulen, denen sie angehören und so weiter– können bei allen

ukrainischen Graphikern gemeinsame stilistische Grundzüge festgestellt werden. Doch kann, sobald man die Entwicklung der Richtungen unter chronologischen Gesichtspunkten verfolgt, im Großen und Ganzen auseinandergehalten werden zunächst eine Gruppe älterer Künstler, die, unter dem Einflusse hauptsächlich ausländischer Schulen stehend, sich vorwiegend an die realistische Richtung hielten ‹wobei der Realismus im weitesten Sinne des Wortes aufzufassen ist, namentlich auch mit Einschluß des Impressionismus als einer Auffassungsweise der realistischen Welt›, und eine weitaus größere Gruppe jüngerer Künstler, die auf der Suche nach einer neuen Richtung den Weg der Stilisierung einschlugen. Diese letzte Richtung ging mit elementarer Kraft aus den Tiefen des Volkes selbst hervor, als Verkörperung der kulturellen Errungenschaften und der künstlerischen Weltanschauung.
Unter den Stilisten können wieder zwei Richtungen beobachtet werden: jene, die in ideologischer Beziehung sich der klassischen Behandlung des Stoffes nähern und solche, die die Weltanschauung der neuesten künstlerischen Richtungen, den Konstruktivismus nicht ausgeschlossen, auf sich einwirken lassen. In der Form herrschen allerdings in beiden Gruppen Motive vor, die aus dem Brunnen der Volkskunst und der alten ukrainischen Graphik geschöpft sind, wenngleich diese letzteren bei den Angehörigen der zweiten Gruppe immerhin bewußtvoller und deutlicher in die Erscheinung treten, als in der ersten Gruppe der „Klassiker".
Als eine vorbildliche Vertreterin der Gruppe der älteren Kunstrichtung ist zu nennen Olena Kulčycka. Als Absolventin der kunstgewerblichen Schule in Wien lebt die in Peremysl ‹Galizien› wirkende Künstlerin völlig ihrer Kunst. Ohne der Ölmalerei, dem Aquarell und der angewandten Kunst ‹Emaille, Teppichmalerei› untreu zu werden, widmet sich Kulčycka hauptsächlich der Graphik. In diesem Kunstzweige erwies sich die Künstlerin als ein vielseitiges Talent, das in der Technik des Holzschnittes, des Linoleumschnittes, der Radierung und der Federgraphik eine anerkennenswerte Mannigfaltigkeit entwickelt, dabei in der Kombination von Radierung Aquatinta und in der Anwendung komplizierter Operationen mit vierfarbigem Holzschnitt und farbiger Aquatinte gleichfalls Anerkennenswertes leistet. Die Hauptleistung Kulčyc-

kas gilt indes der Illustrierung der Kinderliteratur. Abgesehen von zahlreichen symbolischen Kompositionen sind am höchsten zu werten jene Schöpfungen der Künstlerin, die unter dem unmittelbaren Einfluß der Natur entstanden. Ihre Art, den Stoff–ob Figur, ob Landschaft–wiederzugeben, zeichnet sich aus durch den lyrischen Hintergrund, aber auch

Abbildung 1. Vasyl Kryčevskyj: Exlibris, 1927

durch klare Gedanken und eine klar und deutlich zum Ausdruck gebrachte Tendenz. Es mag sein, daß manche Arbeiten Olena Kulčyckas hinter dem Pulsschlag der gegenwärtigen Zeit zurückbleiben; dafür aber gehören sie zu solchen, die immer interessant und wertvoll bleiben, ohne Rücksicht auf die jeweilige „Mode".

Unter den Künstlern der älteren Generation können viele genannt werden, die auf dem Gebiete der Radierung, der Illustration und der Buchdekoration tätig sind, doch trägt ihre Tätigkeit zum größten Teil den Charakter der Zufälligkeit, der Arbeit „unter anderem", der sohin keine weitergehende Bedeutung beigemessen werden darf.

Die ukrainische Verlagstätigkeit, die in der Großukraine nach der Revolution vom Jahre 1905 eine besondere Bedeutung gewann, rief auch die Graphik ins Leben, was der Verzierung und der Illustration des Buches zugute kommen mußte. Längere Zeit hindurch wandelte hier die Buchgraphik auf den Irrwegen eines Niedergangs oder, im besseren Fall, in der Bahn des belehrenden Ethnographismus, wobei mehr auf die „lite-

rarische" Seite der Sache als auf die Form und die graphischen Mittel geachtet wurde.

Der erste, der auf die unerschöpflichen Schätze der altukrainischen Graphik aufmerksam machte und die modernen Tendenzen und die technischen Errungenschaften mit dem altertümlichen Stil vereinigte, war der Architekt Vasyl Kryčevskyj: ‹Abbildung 1› Die Bedeutung dieses Künstlers beschränkt sich aber nicht bloß auf die Begründung einer neuen Schule der ukrainischen Graphik, sondern dehnt sich aus auf andere Zweige der plastischen Kunst, vornehmlich auf die Architektur und die angewandte Kunst. Seit einiger Zeit ist V. Kryčevskyj im Film, namentlich für die Dekoration ukrainischer historischer Filme tätig. Auf dem Gebiete der Buchgraphik lieferte Vasyl Kryčevskyj mehrere graphische Stilarbeiten für die Werke des ukrainischen Historikers Prof. Hruševskyj und in der letzten Zeit für das Ukrainische Wissenschaftliche Institut für Buchkunde in Kijew und für andere Kunstverlagsanstalten. Der Künstler verwertet zu allermeist barocke Motive, wobei er es versteht, alles, was in der alten ukrainischen Graphik Ursprüngliches war, herauszustreichen.

Als echter Vertreter der zeitgenössischen ukrainischen Graphik und ihr Ideologe ist indes Georg Narbut zu werten. Wie im sechzehnten bis siebzehnten Jahrhundert die ukrainische Graveurschule ‹Kijew-Lemberg› Moskau beeinflußte, oder wie Mitte des neunzehnten Jahrhunderts Taras Sevčenko in Petersburg die bis dahin in der Petersburger Akademie nichtgepflegte Radierkunst einführte, so war es auch jetzt im zweiten Jahrzehnt unseres Jahrhunderts ein Ukrainer, Georg Narbut, der zur Entwicklung der Buchgraphik in Rußland beitrug. Die Leser des „Gutenberg-Jahrbuches" sind bereits unterrichtet über die Tätigkeit Narbuts dank einem ausführlichen Beitrag von Prof. A. Sereda, weshalb wir uns bloß auf die Frage betreffend die Narbut zukommende Bedeutung um das Zustandekommen einer neuen graphischen Schule beschränken. Wenngleich der vorzeitige Tod des Künstlers die Möglichkeit abschnitt, daß seine Schule feste Wurzel faßte, so machten sich nicht allein seine unmittelbaren Schüler den Narbut'schen Stil zu eigen, sondern auch eine ganze Schar jüngerer graphischer Künstler.

Fast gleichzeitig mit Narbut wirkte in Petersburg Ivan Modzalevskyj,

bekannt durch seine virtuose graphische Technik. Seit dem Jahre 1913 Mitarbeiter des Petersburger „Apollon" und anderer russischer Kunstzeitschriften, übertrug er 1917 seine Tätigkeit nach Kijew, bis er im Jahre 1920 ins Ausland ging. Modzalevskyj arbeitet überwiegend nicht für das Buch, sondern an besonderen Kompositionen, die er mit der Feder ausführt, häufig unter Nachahmung des Holzschnittes oder anderer verwandter Manieren.

Von anderen Graphikern, die vor der Revolution an der Wiedergeburt der Buchgraphik tätig waren und zum Teil ihre Tätigkeit jetzt fortsezten, sind zu nennen: Sereda, Zolotow und Kolzuniak ‹Galizien›. Darunter ist Anton Sereda als ein erstklassischer Kenner der polygraphischen Kunst zu werten ‹Abbildung 2›. In den Anfängen seiner schöpferischen

Abbildung 2. Anton Sereda: Verlagsmarke, 1917

Tätigkeit neigt dieser Künstler zur Mannigfaltigkeit in der Wahl der Richtung und Anpassung graphischer Motive, von Volks- und Renaissancemotiven bis zum „Konstruktivismus", aber jene seiner letzten Arbeiten, bei denen Ernst und Toneinhaltung schritthalten, können als klassisches Muster einer bedachtvollen, monumentalen Form bezeichnet werden und streben auf der Einbandfläche nach Vervollkommnung der Harmonie und des Gleichgewichtes. ‹Katalog der Arbeiten Narbuts, „Kobzar"=Sammlung der Gedichte Sevčenkos, Monographie über Maslov, „Bibliologični=Visty" und andere›.

Unter den Illustratoren leisteten auf dem Gebiete der Schaffung einer neuen Kinderillustration die Künstler O. Sudomora und P. Lapyn Aner-

kennenswertes. Arbeiten des erstgenannten wurden auch in einer tschechischen Verlagsanstalt reproduziert.
Diese flüchtige Übersicht der Tätigkeit der „älteren" Künstler kann nicht abgeschlossen werden, ohne daß einer Reihe in Leningrad und Moskau wirkender ukrainischer Graphiker Erwähnung getan wäre, als da sind: Bilucha, Zamyrajlo, Konaševyč, Kravčenko, Lytvynenko, Jaremyč und andere. Infolge des beschränkten Ausmaßes dieses Artikels ist es nicht möglich, hier auf die künstlerischen Leistungen dieser sehr interessanten Künstlergruppen näher einzugehen, während mit kurzen Worten zu begnügen so viel hieße, als nichts gesagt zu haben. Indessen nimmt beispielsweise Kravčenko einen der bedeutendsten Plätze unter den „Moskauer" Graveuren ein.
Unter den Schülern Narbuts, die unmittelbar unter seiner Leitung arbeiteten, und sich der Buchgraphik widmeten, sind am bekanntesten: Marko Kirnarskyj, Leś Lozovskyj und Robert Lisovskyj. Der erstgenannte nahm mehr als die Übrigen von dem Geiste des Lehrers in sich auf, hauptsächlich in der Ornamentik und in der Schrift. Der Umbildung von Motiven der altukrainischen Graveurkunst und der Ornamentmotive der Volkskunst nachgehend, wurde Kirnarskyj ein würdiger Erbe des Narbut'schen Stils. Seine Umschläge zeichnen sich aus durch Schlichtheit und vornehmes Maßhalten in der Verwendung weniger Farben und Schattierungen. In seinen letzten Arbeiten, seit der Zeit seiner Übersiedlung nach Petersburg, wird der Künstler mehr universal, der Stil eher klassisch, wohl mit starker Beigabe des vielleicht etwas veralteten „Petersburger" Empires.
Bei Lozovskyj ‹Abbildung 3› begegnet man interessanten Versuchen zur Bearbeitung von Motiven der altukrainischen Miniature und der volkstümlichen keramischen Ornamentik, aus welcher er meisterhaft farbige Flecken herauskombiniert, wobei die Fläche des keramischen Erzeugnisses gegen die Buchfläche geschickt vertauscht wird. Wiewohl bei manchen Arbeiten des Künstlers eine gewagte Zusammenstellung der Farben hervorsticht, nehmen sie sich doch sehr gut aus dank ihrer Anmut und Kompositionsfrische. Der Künstler kam 1922 in Kijew auf tragische Art ums Leben.
Der dritte, geschätzteste Schüler Narbuts, Robert Lisovskyj, welcher

seinem Meister vollen Sinn für Kunst, besonders aber für die Buchgraphik abgewann, zeichnet sich durch Ernst und Gewissenhaftigkeit in der Auffassung seiner Aufgabe aus. Die bewußtvolle Analyse, überle-

Abbildung 3. Leś Lozovskyj, Umschlag 1920

gene Dialektik und disziplinierte Technik bewirkten bei ihm eine maßvolle Bedächtigkeit in Bezug auf die allgemeinen graphischen Prinzi-

pien, nicht aber auch in Bezug auf die Verwendung der Mittel und eine Strenge der Komposition, die sich jedoch nicht auch in den dekorativen Details fühlbar macht. In seiner Linienführung immer elegant und präzise, bringt er stets eine ausgesuchte, dabei lebendige, sich der stilistischen Aufgabe unterordnende Form hervor. Die Ökonomie der Linie, ein Erfordernis der Graphik im Allgemeinen und des Buches im Besonderen, legte dem Künstler auch die Ökonomie in der Verwendung der Farbe auf. Die schönsten Umschläge sind ausnahmslos zweifarbig. Mit dieser geringsten Farbenvielheit erzielt er ein höchstes Farbenspiel. In den letzten Jahren in Lemberg tätig, ging der Künstler in diesem Jahre nach Berlin mit dem Zwecke, sich mit der zeitgenössischen deutschen Kunst bekannt zu machen und seine graphische Technik zu vervollkommnen.

Von den jüngeren Kijewer Graphikern, deren Entwicklungsjahre bereits in das Revolutionszeitalter fallen, an denen sich in den letzten Jahren die in der Räte-Ukraine pulsierende Verlagsbewegung vielleicht am symptomatischsten widerspiegelt, sind zu nennen: Chyžynskyj, S. Požarskyj, N. Aleksijev, A. Strachov. Daneben wirken auch ältere Künstler, wie J. Mychajlov und M. Zuk, die neben der Malkunst auch für die Graphik tätig sind. Obwohl alle letztgenannten Künstler nicht unter unmittelbarer Leitung Narbuts arbeiteten, ist sein Einfluß bei ihnen unverkennbar.

Bei Chyžynskyj läßt sich dieser Einfluß in kleinen graphischen Arbeiten, wie Exlibris, Stampiglien, Verlags- und Gewerbezeichen verfolgen, die er, nebenbei bemerkt, meisterhaft und mit hohem Stilempfinden anfertigt. Bei diesem Künstler merkt man auch das den übrigen Genannten abgehende Interesse für die Graveurkunst.

Bei L. Požarskyj tritt der heimische, ukrainische Stil weniger in die Erscheinung, dafür ist er selbständiger und individueller veranlagt in Bezug auf die Zeichnungsmanier und die graphischen Mittel. Gleich Chžyynskyj, Kirnarskyj und Aleksijev ist er infolge besonderer Umstände der künstlerischen Arbeit gezwungen, gegenwärtig in Leningrad zu verweilen.

Der Stil und die Art Narbuts fanden einen würdigen Repräsentanten in der Person A. Strachovs, welcher eine Reihe meisterhaft bearbeiteter

und stilistisch einwandfrei gehaltener Umschlagblätter lieferte, besonders für die Veröffentlichungen des Ukrainischen Staatsverlages ‹T. Sevčenko: „Gedichte", Almanach „Hart", O. Slisarenko: „Gedichte"›. Mögen auch manche Kompositionen etwas schwerfällig erscheinen, so ist bei dem Künstler ein hohes Verständnis für die Bedürfnisse und Anforderungen insbesondere der Buchgraphik zu veranschlagen, ohne welches auch der beste Graphiker dem Buche nicht nützlich sein kann. Ein solches Verständnis ist auch N. Aleksijev nicht fremd, der indes eher für die Illustrations-Graphik als für den Umschlag in Betracht kommt. Er ist ein Künstler von ausholendem Schwung der künstlerischen Inspiration, mit reicher Einbildungskraft und einer reichen Fülle kühner Einfälle ‹Illustrationen zu den Romanen Zolas und zum „Tunnel" Kellermanns›.

Einen eigenartigen Weg betrat der junge, in Galizien sehr populäre Pavlo Kovžun, der speziell auf dem Gebiete der Buchgraphik tätig ist. In seiner künstlerischen Entwicklung legte der Künstler einen ungeahnt weiten Weg zurück. Er reagiert sehr empfindlich auf alle anderen Strömungen, die er nach seiner individuellen Art auffaßt, ohne indes von seinem allerdings etwas gewundenen Weg abzuweichen. Die graphischen Arbeiten Kovžuns werden immer planimetrisch behandelt, bei deutlicher Betonung der Fläche und des Materials, bei starker Neigung zur synthetischen, verallgemeinerten Form, besonders bei Figurenzeichnung, wo die sinnvolle Einfachheit den Grad einzigartiger Schematisierung der Umrisse und der Totalität erreicht. Diese Formensprache von besonderer Tonstärke und Mannigfaltigkeit wird erreicht durch den Rhythmus entgegengesetzter Kräfte, also: abgerundete Form neben ekkiger, Bewegung neben Ruhe, auflösende Kräfte neben vereinigenden, Differenziation neben Integration. Auf diese Gegensätze werden alle Kompositionen Kovžuns aufgebaut, auf diesem Grundsatz der Gegensätzlichkeit beruht auch seine ganze koloristische Skala. Ungeachtet der großen Produktivität wiederholt sich der Künstler selten, läßt vielmehr stets sein erfinderisches Talent und die Kühnheit der Komposition walten, bewahrt die Eigenartigkeit und Mannigfaltigkeit der Form und bringt es nicht selten zur Virtuosität in der Technik mit wohlklingendem und intensivem Takt der metallenen Linie. Es fanden bei ihm star-

ken Widerhall Motive der volkstümlichen Ornamentik, der alten ukrainischen Holzschnittkunst, Miniatur und Mosaik, von dem modern denkenden Künstler in Form umgesetzt.
Sofern die modernen Strömungen des Futurismus, Kubismus, Primitivismus und insbesondere des Suprematismus bei Kovžun dem Kritizismus begegnete und eine Umschaffung fanden, so ließ sie in einem höheren Grade auf sich einwirken der junge Kijever Künstler M. Petryckyj, welcher ansonsten mehr wegen seiner Dekorationsmalerei bekannt ist als wegen der Graphik.
Eine interessante Gestalt unter den zeitgenössischen ukrainischen Graphikern ist der bekannte, gegenwärtig in Lemberg wohnhafte Maler Petro Cholodnyj, welcher hauptsächlich auf dem Gebiete der Monumentalmalerei ‹Fresken, Tempera, Vitrage› tätig ist. Ohne sich von seinen Zeitgenossen beeinflussen zu lassen, vielmehr im Banne der Urbilder der ukrainisch-byzantinischen Mystik und des Stils der alten Graphik stehend, die auf der Fläche bloß die Linie und eine Farbe kennt, schafft der Künstler vorwiegend symbolische Bilder. Seine Symbolik, mit tiefphilosophischem Einschlag, erscheint nicht selten auf dem Untergrund der Volksepik. Selbst verhältnismäßig wenig für die Graphik wirkend, gab Cholodnyj sein Verständnis für graphische Kunst an seine Schülerin Michaline Olšanska-Stefanovyč weiter, die in die Fußstapfen ihres Lehrers tretend, eine Reihe gutausgeführter, stark stilisierter Kompositionen lieferte.
Von den anderen Malern, Absolventen der Krakauer Akademie, lieferten ernste graphische Arbeiten Leo Gec und Vasyl Kryžanivskyj, beide Symbolisten, jeder in seiner Art. Während bei dem ersteren die westeuropäische Schule überwiegt, kommt in den graphischen Kompositionen des letzteren das volkstümliche, rein sentimentale Sujet zum Vorschein in der synthetischen und strengen Ausführung eines guten, gewählten Technikers.
Einen besonderen Platz unter den modernen ukrainischen Graphikern nehmen zwei junge Künstler, Vasyl Kassian und Mykola Butovyč, ein, von denen der erste Absolvent der Prager Kunstakademie, der zweite Absolvent der Akademie für graphische Künste in Leipzig ist.
Vasyl Kassian, Graveur in großem Maßstab, mit hochausgebildeter

Schulung und gleich guter Technik sowohl im Holzschnitt als auch im Kupferstich, in der Radierung, in Mezzotinte und in der Lithographie. Wiewohl Kassian hauptsächlich an besonderen Kompositionen in der Graveurkunst arbeitet, gehören viele Arbeiten in das Bereich der Illustration oder werden illustratorisch behandelt. Der Modernismus dieses Künstlers kommt zur Geltung nicht nur in der Form, sondern auch in ideologischer Beziehung. Seine Thematik, stark nach sozialen Problemen hinneigend, schöpft ihre Stoffe aus dem Bauern- und Arbeiterleben in allen seinen Erscheinungen und Formen, vom sentimental behandelten Hirten und der idealisierten Dorfslandschaft bis zu schrekkensvollen und niederdrückenden Szenen aus dem armseligen Hungerleben ‹„Bauern" Illustrationen zu den Erzählungen Stefanyks, „Schwerarbeiter"; „Rast"; „Streik" usw.› Der Künstler, der diese Themen dem Alltagsleben entnimmt, bringt dieses zur Darstellung nicht in seiner individuellen Mannigfaltigkeit, sondern gestaltet das Ganze unter Beiziehung verschiedenartiger Momente aus der Wirklichkeit in erdachter, eigenartiger Komposition. Die Neigung zur eigentlichen monumentalen, ewigen Form und die Hervorkehrung des typischen im Gesicht der zur Darstellung gebrachten Personen sind für diesen Künstler bezeichnend und daran erkennt man die alte byzantinisch-ukrainische Schule und die Traditionen der Volkskunst. V. Kassian, der sich bereits einen Namen schuf, nicht nur in der Ukraine, sondern auch im Auslande, erhielt vor Kurzem die Berufung an das Institut zur Pflege der Kunst in Kijew, welches tatsächlich eine ukrainische Akademie der bildenden Künste ist, wo er als Leiter der Werkstätte für Tiefdruck der polygraphischen Fakultät wirkt.

Mykola Butovyč lebt vornehmlich der gewerblichen Graphik, wiewohl er auch die Illustrationsgraphik in Holzschnitt, Radierung, Lithographie und Buchgraphik nicht außer acht läßt. Durch originelle Züge zeichnet sich die Serie seiner Holzschnitte aus, Illustrationen aus dem Geisterglauben der Huzulen, eines ukrainischen Gebirgvölkchens, ‹„Ukrainische Geister", herausgegeben in Leipzig 1924›, ausgeführt mit feinem Werkzeug, nicht ohne Einfluß der eigenartigen japanischen Manier, ferner Radierungen für Illustrationen der Erzählungen Gogols und eine Reihe Kompositionen zu Volks- ‹Dorfs-› Liedern ‹Weihnachtsliedern,

Neujahrs- und Frühlingsliedern›, Märschen und Ritualliedern. Durch feinen Humor zeichnen sich auch seine bunt stilisierten Karrikaturen aus, besonders solche, die über den ukrainischen Ethnographismus und die Charaktermängel der Ukrainer ironisieren. Besonders auf dem Gebiete der Buchverzierung ‹Einband, Verlagszeichen und dergleichen› legte Butovyč nicht nur eine große Mannigfaltigkeit in der Auswahl von Themen und Mitteln der Ausführung an den Tag, sondern er eröffnete eine neue Seite der zeitgenössischen ukrainischen Graphik ‹vorzugsweise in der Westukraine›, indem er von dem Dekorativismus weg unbeirrbar nach der neueren konstruktivistischen Richtung hinstrebt ‹Einband für die Zeitschriften „Nova Chata", „Zyz", „Knyžnyk", für das Buch „Die Bauart der Bojken" und andere›.

Zuletzt gehen wir über zu den jüngsten Vertretern der zeitgenössischen ukrainischen Graphik, den jüngsten nicht immer gerade in Hinblick auf das Alter, als auf das erwachte Interesse für die graphische Kunst. Wir könnten hier mit einem stattlichen Namensregister dienen, aber es wird uns wohl nicht übel angerechnet werden, wenn wir uns bloß auf einige wenige beschränken, dies zwar nicht sowohl wegen ihrer hervorragenden Begabung, als vielmehr aus dem einfachen Grunde, daß sie uns näher bekannt sind.

Die im Jahre 1917 gegründete Ukrainische Kunstakademie ‹jetzt Institut für Kunstpflege› in Kijew, aus welcher mehrere Schüler des verstorbenen Prof. H. Narbut hervorgingen, lieferte in der letzten Zeit wieder einige bedeutendere junge Künstler, hervorgegangen aus der Schule von Prof. Nalepińska Bojčuk. Graphische Arbeiten der letzteren, vornehmlich in Holzschnitt, widerspiegeln in einem gewissen Grade jene ideologische und formbildende Richtung, die jetzt im Institut und im Kreise gewisser jüngerer Kijewer Künstler waltet. In psychologischer Hinsicht sehr interessant sind ihre Kompositionen „Junger Arbeiter", „Malaška", „Harmonikaspieler", „Zwei Mädchen", und andere. Im Vergleich mit anderen ukrainischen Graveuren wurden bei Nalepinska vielleicht am glücklichsten ausgenützt die altertümlichen Mittel der Holschnitt-Technik, die sich am besten für illustrierende Behandlung der Zeichnung in der Fläche eignen.

Unter den Jüngern Nalepinskas ragen hervor Alexander Ruban und

O. Sachnovska. Der erstere lieferte bemerkenswerte Miniaturen in Holzschnitt, deren Grundformen und Konturen auf ein bedeutendes erfinderisches Vermögen schließen lassen, und farbige Gravüren zu Illustrationen der Kinderliteratur ‹„Hasen", „Ziegen"›. O. Sachnovska ‹Abbildung 4› steht in der Figurenzeichnung ihrer Meisterin vielleicht am nächsten, wenngleich ihr in einem höheren Grade das Streben nach ausgesuchten, monumentalen Formen eigen ist, während ihre Exlibris eine leichte Manier und ein tieferes Verständnis für die Natur der xylographischen Gravüre bekunden.

In den in der letzten Zeit in der Räte-Ukraine veranstalteten Ausstellungen von Bildern und graphischen Werken ‹Assoziation der Revolutionskunst der Ukraine, Verein der Künstler der Roten Ukraine und Vereinigung der modernen Künstler der Ukraine›, lenkten außer den bereits erwähnten Künstlern noch A. Bucenko ‹Charkov›, Padalka, O. Dovhal ‹Charkov›, M. Kotlarevska ‹Charkov›, O. Myzynv ‹Kijew›, I. Pleščynskyj, O. Usačov, Jung und andere durch ihre Werke die Aufmerksamkeit auf sich. Von den Künstlern, deren Tätigkeit auf dem Gebiete der Buchgraphik verhältnismäßig jungen Datums ist, sind noch zu erwähnen Dejneka und B. Krjukov. Der erstere bietet ein Beispiel strenger Formgestaltung und klassischer Technik im Bucheinband ‹D. Konrad, „Ende der Knechtschaft"›, während seine expressionistischen Illustrationen skizzenhafte Ausführung nach der Manier M. Liebermanns beweisen. B. Krjukov fällt wieder durch seine suprematische Behandlung mancher Kompositionen illustratorischen Charakters auf, wobei er sich im Geiste des Wiener Graphikers R. Pajer-Gartegen für die Zeichnung lediglich des Mittels der Schattierung bedient. Unter den Charkower Graphikern ragen Padalka und Dovhal hervor.

Aus der ziemlich zahlreichen Gruppe junger Künstler, die im Auslande verweilen und dort ihre Bildung fortsetzen, sind zu nennen: Petro Cholodnyj jun., Cymbal, Mykola Kryčevskyj, J. Jvanec, Chmeljuk, Omelčenko, Georg Vovk. Ungeachtet des nivellierenden Einflusses der ausländischen Schulen kommen in der Graphik dieser jungen Künstler die Züge eines unverfälschten nationalen Schaffens unverhüllt zum Vorschein. Mit besonderer Deutlichkeit tritt diese Tendenz bei Petro Cholodnyj jun. und Omelčenko hervor, während Cymbal sich mit Erfolg

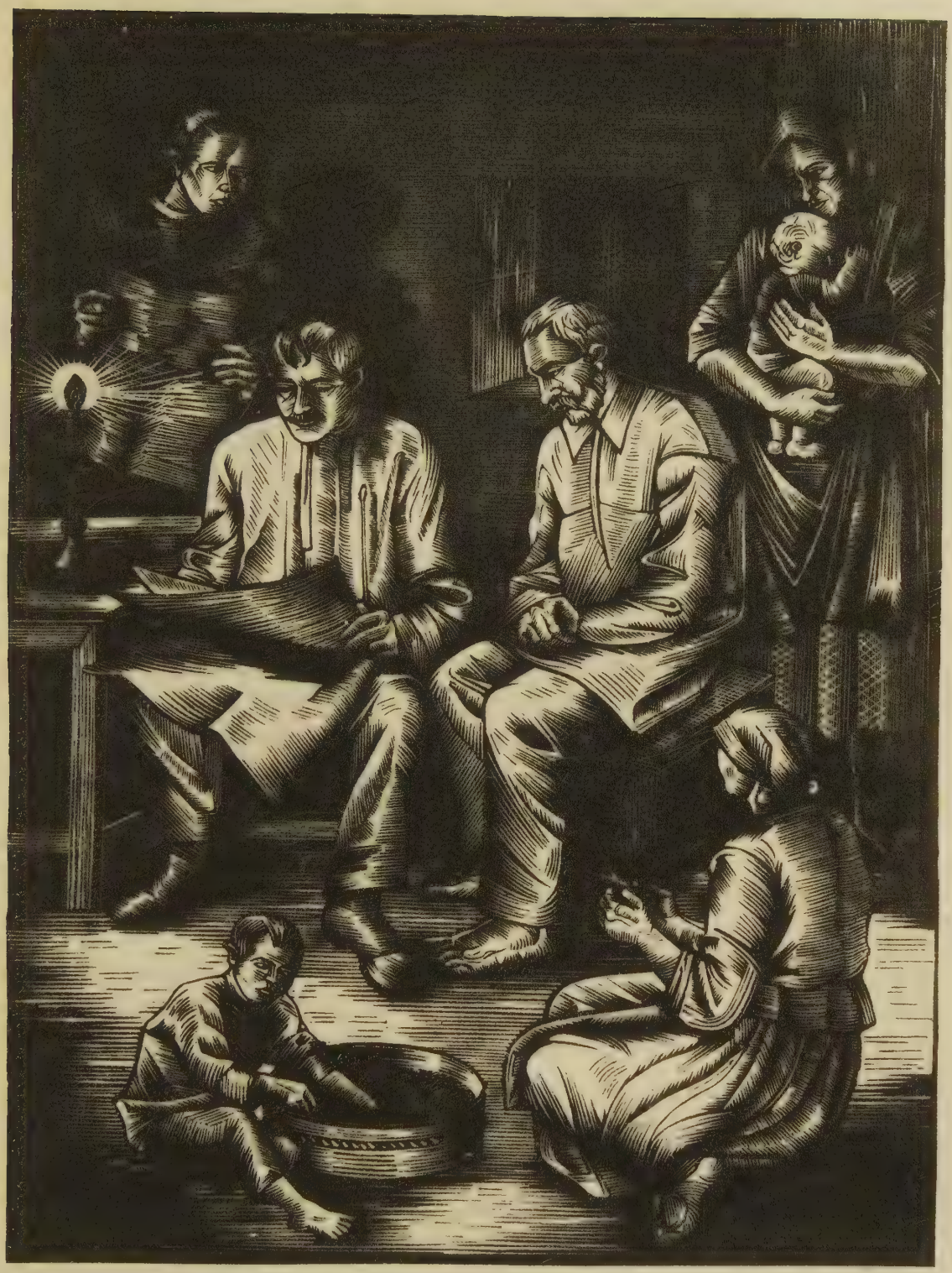


Abbildung 4. Ol. Sachnovśka, Holzschnitt.

als Illustrator von Kinderbüchern und als ein guter, vielfach an Virtuosität heranreichender Techniker in der Porträtgraphik betätigt, G. Vovk aber in der eigenartigen Interpretierung des Neuklassizismus Anerkennenswertes leistet.

Ein bedeutender Vertreter dieser letztgenannten Richtung unter den ukrainischen Künstlern ist Mykola Hluščenko, ein in Pariser Kunstausstellungen großer Erfolge teilhaftiger Künstler, der sich in letzter Zeit auch der Radierung und Lithographie zuwandte.

Unter den jüngsten Graphikern fand viel Beachtung der bereits erwähnte Petro Cholodnyj junior, welcher seinem Vater dessen große künstlerische Kultur abgewann. So kann beispielsweise seine Miniatur „Mamaj", deren Thema der ukrainischen Volksmalerei entnommen wurde, fraglos als Meisterstück einer streng ausgesuchten, synthetisch-summarischen und schematisierten Form bezeichnet werden, wobei jedoch der stilistische Faden, der ihn eng mit der ukrainischen Volkskunst verknüpft, nicht verloren wurde.

Als die Hauptzentren, um welche sich zur Zeit die ukrainischen Künstler und insbesondere die Graphiker scharen, sind zu nennen: Die Kunst-Akademie in Kijew, das Kunst-Technikum in Charkov, die „Gesellschaft der Freunde der ukrainischen Kunst" in Lemberg, überdies im Auslande: die Ukrainische Schule der plastischen Kunst in Prag.

KUNSTGESCHICHTE UND TYPENFORSCHUNG

Von Ernst Weil

DAS Material des Frühdrucks ist gesichtet. In absehbarer Zeit sind die Schlußbände der Incunabel-Kataloge des Britischen Museums zu erwarten. Die deutschen und die wichtigsten der italienischen Druckorte liegen in fünf Bänden vor. Eine kurze Übersicht des Materials ist im Berliner Katalog mit seinen Nachträgen gegeben. Das Standardwerk für unsere und die kommenden Generationen, der Gesamtkatalog der Wiegendrucke, herausgegeben von der Berliner Kommission, ließ die ersten beiden Bände ‹bis Arznei› erscheinen, ein dritter ist vielleicht bei Vorliegen dieses bereits erschienen. Die mannigfaltigen Formen des Frühdrucks hat Haebler in seinem Typenrepertorium in ein bewundernswertes, mathematisches System gebracht. Seine letzten Arbeiten begründen eine Geschichte der Incunabel-Typographie. Diese Arbeit, der heutige Stand, der uns mit geringen Ausnahmen jeden Druck des fünfzehnten Jahrhunderts sofort materiell fixieren, das heißt nach Druckort, Drucker und Zeit bestimmen läßt, hat die stille, unverdrossene und sehr fleißige Lebensarbeit einer Generation von Forschern, ‹Konrad Burger, Dziatzko, Copinger, Proctor, Voulliéme, Haebler, Mlle. Pellechet, Collijn, Scholderer› in Anspruch genommen.

Die Literarhistoriker haben sich schon gerührt. Man sah ein, daß man an der Erforschung der Frühdrucke eng beteiligt sein muß. Der Gesamtkatalog trug dem Rechnung, ein kurzer literarhistorischer Vermerk über den Autor ist beim Titel gegeben. Es wurden aber schon Kritiken laut, die diese Vermerke als nicht ausreichend bezeichnet haben. Die kunstgeschichtliche Seite der Frühdrucke kam noch schlechter weg. Wenn man in Betracht zieht, daß rund ein Viertel der Frühdrucke Holzschnittschmuck aufweist, hätte eigentlich ein Kunsthistoriker in der Kommission sitzen müssen, um den bibliographischen Aufnahmen entsprechende Verweise über die Holzschnitte der Drucke anzugliedern. Immerhin hat die Kommission auf Anregung Schreibers die Holzschnitte beschreibende Nummer angefügt, was im Probedruck zum Gesamtkatalog noch nicht der Fall war. ‹Vergl. meine kurzen Aufsätze: „Wünsche an die Kommission für den Gesamtkatalog der Wiegendrucke“

Zentralblatt für Bibliothekswesen, 1920, Seite 266 ff. und „Inkunabelforschung und Kunstgeschichte" Kunstchronik, 1921, Seite 462 ff.›. Erforderlich wäre neben Schreiber's und ein paar ähnlicher Zitierungen die Berücksichtigung der ganzen, besonders der wichtigeren Zeitschriftenliteratur gewesen. Einige Zeit vor Erscheinen des Gesamtkataloges erschien der erste Band von Schramm's Bilderschmuck der Frühdrucke, gedacht als Bildermaterial-Ergänzung zu diesem. Auch bei diesem groß angelegten Werk hat, zu dessen Schaden, kein Kunsthistoriker mitgearbeitet. Vielleicht lassen sich diese Versäumnisse noch wettmachen, es wird sicher noch ein gutes Jahrzehnt dauern, bis der Gesamtkatalog fertig ist und auch Schramm hat mit seiner Veröffentlichung ein langsameres Tempo eingeschlagen.

Haben so die Typenforscher nicht genügend die Nebendisziplinen herangezogen, so muß den Kunsthistorikern der Vorwurf gemacht werden, daß sie die Arbeit der Typenforschung bisher zu wenig, fast nicht beachtet haben. Die Typen sind ein lebendiges Kunstwesen, sie spiegeln wie die Architektur, die Malerei oder die Plastik, die Gesetze ihrer Zeit wieder. Man hat gesagt, daß diese Gesetze am strengsten ablesbar sind in der Architektur. Mir scheint viel strenger noch in der Schrift und für diese gewisse Periode der späteren Gotik in den Incunabel-Typen.

Die Wissenschaft hat neuerdings die Tendenz, die mathematischen Disziplinen als die strengsten, einwandfreiesten, zuverlässigsten und letzten anzusehen. Die Kunstgeschichte gilt von solchem Standpunkt aus als ein lockeres Gebilde, viel zu sehr mit Gefühlsurteilen überlastet. Eine Straffung der Beobachtung am typographischen Material, das für ein gutes halbes Jahrhundert der wichtigen Übergangsperiode von 1450–1500 dicht, weitverzweigt, dabei durch Daten von Ort und Zeit engbelegt vorliegt, kann nur nützlich und in vieler Hinsicht aufklärend sein.

Häbler hat in seinem letzten Werk ‹Der Wiegendruck in Originaltypen-Beispielen, München 1927/28› den Begriff der Urtype geprägt. Urtypen sind mehr oder minder frei nach lokalen handschriftlichen Vorbildern gezeichnete und gegossene Typen. Diese Urtypen müssen als Ausgangspunkt genommen werden. Der lokale Stil, ein mit Recht vielumstrittener Begriff, kann von hier aus schärfer gefaßt werden. Beispielsweise

glaube ich, daß das, was man in der Malerei und Plastik um 1470–80 als „Augsburgisch" bezeichnet, präziser faßbar aus Johann Bämler's wundervoll breiter Type 1 abgelesen werden kann. Diese Type modifiziert sich sofort zu einer Abart, die von 1474 an überwiegt und die alle Elemente der Urform in strengerer Form noch birgt – ein Vorgang für den Parallelen in der großen Kunst vorliegen. Ähnlich lassen sich aus Martin Flach's einzigartiger Type 1 die Baseler Kunstelemente dieser Jahre herauskristallisieren. Haebler's Definition: ‹Der Westeuropäische Wiegendruck, Seite 27›: „Die provinziellen Druckereien haben eine Vorliebe für eigenartige Schriftformen gehabt, und man darf darin einen Niederschlag örtlicher Schreibarten erblicken" – kann sicherlich dahin erweitert werden, daß der lokale Stil seinen Ausdruck auch in den Typen, besonders den Urtypen gefunden habe. Solche Untersuchungen können zu einer exakten Definition des lokalen Stiles führen. Ein weiterführendes Beispiel in diesem Sinne sind die Drucke des Johannes de Westfalia, des ersten niederländischen Druckers, dessen Name und Wohnsitz genannt ist. Er und sein Partner, Theodoricus Martim ‹= Thierry Martens›, haben in Italien gelernt und haben allem Anschein nach bevor sie nach Alost kamen, in Straßburg Aufenthalt genommen. Haebler weist nach, daß ihre Erstlingsschriften und nach der baldigen Trennung von Martens des Johannes de Westfalia spätere Typen ausgeprägt italienischen Duktus zeigen und daß sich merkwürdigerweise eine Straßburger M Form eingesprengt findet. Und nun entwickelt sich aus diesen Typen, teilweise noch von Johannes de Westfalia, der eine lange Druckzeit tätig ist, vollzogen, besonders aber von Jan Veldener entwikkelt, die typische niederländische Form. Jan Veldener aber hat seinen Einschuß von Köln gebracht. Vor der Erfindung des Buchdrucks hat sich aber in den Niederlanden ein ziemlich einheitlicher Schriftstil ausgebildet, der in der Type des niederländischen Erstdruckers, der heute der Wissenschaft noch ein rätselhafter Anonymus ist, ihren Niederschlag findet. Die eben als typisch niederländische Form dargestellte Type des Jan Veldener aber ist in ihrem Gesamtcharakter dem Typus der xylographischen Donate jenes anonymen Erstdruckers ähnlich. Solche klar ablesbare Vorgänge, die einerseits die Stärke der lokalen Gestaltung, andererseits die Verdauung fremder Zuflüsse zeigen, können die

kunsthistorische Begriffsbildung nur anregen.– Ein weiteres, ein anderes Problem streifendes Beispiel kann Anhaltspunkte über die Geschwindigkeit der Wanderung von Vorbildern in der ausgehenden Gotik liefern. Die gotische Texttype, die Nikolaus Jenson 1474, also bald nach seiner klassischen Antiqua, die ihn weltberühmt gemacht hat, schuf und in der weit mehr Bücher gedruckt sind als in jener, hat Schule in der ganzen damaligen Welt gemacht. Man kann genau nach Monat und Jahr feststellen, wann diese Type an irgend einer Stelle Deutschlands, der Niederlande oder in Spanien auftaucht.– Spaniens merkwürdiger Mischstil spiegelt sich auch in seinen Typen. Eine Spezialuntersuchung nach den Einflüssen dort kann dieses Phänomen erhellen.– Die Frage Humanismus und Renaissance scheint mir durch eine Untersuchung des so auffallenden Wechsels von Antiqua und Gotik zwischen 1470 und 1480, ‹nicht nur in Italien, sondern auch in Frankreich› vertieft werden zu können. Und ist es nicht seltsam, daß die Deutschen, die den Buchdruck zuerst nach Italien brachten, mit einer entwickelten Antiqua und nicht mit einer nordischen Type zu drucken begannen! Der Buchdruck rückte Europas Grenzen zusammen, rascher zirkulierten die verschiedenen Kunstelemente, eine intereuropäische geistige Ebene wurde durch ihn geschaffen – sollte da nicht die Kunstwissenschaft genau auf die diesem Erleben zu Grunde liegenden Formen, die ersten Typen, achten!

GLI STUDI ITALIANI SULL'ALFABETO NEL RINASCIMENTO
PACIOLI E LEONARDO DA VINCI

Di Raffaello Bertieri

DURANTE quasi tutto il secolo XVI si manifestò e si diffuse in Italia un fervore quasi maniaco per gli studi matematici applicati alle arti: si cercò instancabilmente il segreto della bellezza nell'armonia dei rapporti; cominciando dallo studio dell'architettura antica, si trasportò la formula e il metodo di misurazione del tempio e delle sue parti, negli studi delle proporzioni del corpo umano, e si creò la prospettiva. Ogni idea che avesse attinenza allo studio delle proporzioni era discussa, analizzata e sviluppata per deduzioni fino alle sue estreme conseguenze. Si cercarono le ragioni della bellezza costruttiva, plastica e pittorica e si credette trovarle tutte nella geometria.
Il corpo umano, le costruzioni antiche, le forme tutte della natura e perfino le cose manufatte furono misurate, "notomizzate" e ridotte in schemi geometrici. A questa febbre di ricerche e di studi non sfuggirono le lettere dell'alfabeto; ed appunto sulla fine del Quattrocento la diffusione della stampa a caratteri mobili parve creare o restituire alle lettere una individualità autonoma, quasi una vita propria, e proporre alla speculazione dei dotti un argomento di più da analizzare, misurare e ridurre a norme fisse e a canoni.
Posto a base della costruzione delle lettere il quadrato, secondo il precetto suggerito dalle antiche lapidi romane – tra le quali si sarebbe scoperto traccia del quadrato disegnato per centrare e costruire ciascuna lettera dal lapidario, detto per la sua perizia nell'incisione di scrittura, quadratario – l'alfabeto sembra essere rimasto fino al Rinascimento italiano governato dalla linea retta e dall'angolo. Non pare che gli antichi si siano mai occupati di cercare o stabilire una regola geometrica nè delle curve della lettera, nè dell'ingrossamento delle aste, o un criterio tecnico che spiegasse l'originale e non inelegante ingrossamento di alcuni tratti ‹effetto evidente dell'uso del pennello nelle iscrizioni murali di Pompei›. La originalità e, possiamo dire, la fecondità degli studi italiani del Rinascimento sulla costruzione delle lettere è fondata sulla osservazione delle curve e sui tentativi fatti per trovar loro una legge

geometrica. I matematici italiani di quel tempo hanno insomma dato all'alfabeto una estetica nuova con l'uso ragionato del compasso, dacchè il quadrato divenne presto bislungo, cioè un rettangolo, e il circolo fu impiegato nella costruzione della lettera quanto la retta.

Per molto tempo e fino a pochi anni or sono, il primo libro stampato che si conoscesse, nel quale si parlava della costruzione dell'alfabeto, era il celebre trattato di frate Luca Pacioli, Divina Proportione, impresso a Venezia da Paganino de'Paganini nel 1509. Si diceva che il Pacioli prima di dare alle stampe il suo libro lo aveva reso noto in un manoscritto da lui offerto a Lodovico il Moro, ed era così generalmente ammesso che il Frate di San Sepolcro fosse stato il primo ad interessarsi dell'argomento. V'eran però dei dubbi sulla originalità del suo lavoro; si era scritto a varie riprese sin dai tempi, o quasi, dell'autore, che l'origine del lavoro era leonardesca, sia perchè tradizionalmente i disegni delle lettere pubblicati dal Pacioli ‹che era un professore di matematica› furono attribuiti a Leonardo, tra le carte del quale si disse che se ne erano trovati dei simili, sia perchè era nota la dimestichezza e l'amicizia fra i due uomini.
I primi dubbi sulla paternità di tutta l'opera del Pacioli derivarono dalle accuse del Geoffroy Tory che nel 1525, in base –egli scrive– a dicerie di alcuni italiani, gli imputava di avere carpito a Leonardo i disegni e gli studi delle lettere; il Tory trovò poi un alleato alla sua tesi ‹però per altro genere di accusa› nel Vasari che nel 1550 incolpò apertamente il Pacioli di avere usurpato a Piero de' Franceschi ‹detto della Francesca› gli "studi matematici". Dimostrerò più avanti che nessuna di queste accuse aveva fondamento; il Pacioli, se si fece propria l'opera altrui, non lo nascose e nel suo libro non tace i nomi di coloro da cui ha preso la materia; ad ogni modo, a parte le accuse, quel che nessuno contrastò sino a poco tempo addietro fu la precedenza del libro stampato del Pacioli su qualunque altro, per quanto concerne la costruzione delle lettere; dopo la Divina Proportione del 1509 non si conoscevano altri lavori del genere fino al 1514; nel campo di siffatti studi il Pacioli era quindi senza discussione giudicato come il precursore. Un libretto rinvenuto in questi ultimi tempi toglie invece al Frate di San Sepolcro il merito di

essere stato il primo ad avere pensato alla opportunità di stampare gli studi fatti su un argomento così speciale. ¶ Si tratta di un documento che non ha data, ma basta ad assegnargli un'epoca, sia pure approssimativa, il nome dell'editore che si legge nell'ultima pagina, Damiano da Moile ‹da Moyllum› calligrafo, vissuto a Parma presumibilmente dal 1457 al 1500; il modesto foglio si ritiene impresso verso l'anno 1480, con una notevole precedenza quindi sulla edizione del Pacioli che porta, come ho detto, la data del 1509.

Damiano da Moile apparteneva ad una famiglia di boccalari – cioè vasai e decoratori di vasi – di miniaturisti e di calligrafi e tra i suoi fu l'artefice più notevole; non fa meraviglia quindi che egli si sia interessato dell'argomento; quel che può sorprendere alla prima è che per tanti secoli l'opera sua possa essere rimasta ignota, e che proprio niente di essa fosse stato sinora rintracciato; ma considerato il genere dello stampato venuto alla luce or non è molto, la nessuna conoscenza di esso è spiegabilissima; si tratta infatti di un foglio impresso da un sol lato e piegato a mo' d'opuscolo, ed è probabile che in origine tale edizione fosse destinata a maestri ed artigiani ‹intagliatori di caratteri, calligrafi, scrittori di insegne, ecc., ecc.›; un'edizione quindi fatta per la scuola o per l'officina, e perciò sottoposta a tutti i pericoli cui sono condannati gli stampati di siffatto genere; l'averne rintracciata copia costituisce quindi un caso fortunatissimo non tanto per gli studi del genere del nostro, quanto per il valore documentario del piccolo opuscolo.

Del resto il merito del Pacioli era soltanto quello di aver pensato di stampare i disegni e le spiegazioni che li accompagnano; è risaputo infatti che assai prima che uscisse la sua Divina Proportione altri ‹e cioè Felice Feliciano› aveva scritto sull'argomento; perciò il fatto di perdere la precedenza in seguito alla scoperta del libretto del da Moile ha un' importanza molto relativa per le ragioni che dirò più avanti. Felice Feliciano ‹detto comunemente veronese, sebbene fosse, pare, reggiano›, antiquario e collezionista emerito, e non digiuno di cose grafiche, sin dal 1463, basandosi su alcuni rilievi fatti esaminando antiche iscrizioni lapidarie, aveva scritto un lavoro sull'argomento, lavoro rimasto inedito e che costituisce, almeno sino ad oggi, il primo documento conosciuto in questo campo di studi; il Feliciano però non fa che descrivere quan-

to ha rivelato dalle antiche iscrizioni e così facendo suffraga con una nozione precisa le ricerche che erano state per lungo tempo e da molti coltivate; ma è evidente che nel tracciare il disegno del suo alfabeto, egli, pur partendo dalla traccia costruttiva da lui rintracciata nei suoi studi ‹una traccia del resto molto sommaria› non si preoccupa eccessivamente di mantenerne la forma e disegna le lettere con assoluta libertà; osservazione questa facile a farsi comparando l'alfabeto del Feliciano alle lettere romane più pure, ad esempio a quelle della colonna traiana‹figura 1›, i caratteri della quale costituiscono indubbiamente una

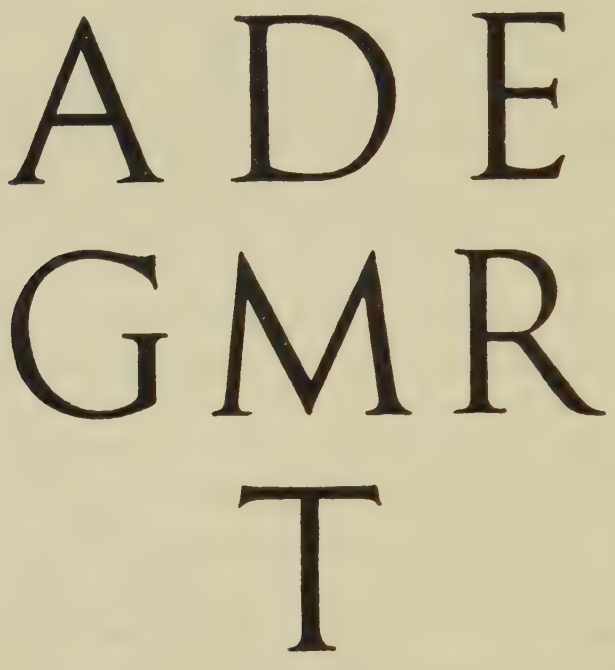


Figura 1
Gruppo di lettere ricavate dalla Colonna traiana di Roma;
le leggende di questa colonna sono ritenute le più perfette cifre lapidarie
conosciute sino ad oggi.

delle più belle espressioni del genere. E' evidente che l'alfabeto del Feliciano ha poca o punta analogia con le lettere traiane, anzi in non pochi casi se ne discosta notevolmente, e se esaminiamo la riproduzione che io ne pubblico ‹figura 2› e che presento con le lettere ad asta unicolore ‹nell'originale esse sono alluminate› si rileva facilmente la minore eleganza di esse in confronto dell'esempio romano. Il lavoro del Feliciano va considerato quindi un contributo scientifico e tecnico allo

studio del carattere e non una ricerca d'arte; un contributo senza dubbio notevole, dal quale derivarono poi tutti gli studi successivi ‹e primo fra tutti quello del Pacioli›, inspirati a concetti soprattutto artistici o almeno di analisi estetica.

Al pari del Feliciano il Da Moile nel pubblicare il foglio del quale si è trovato copia di recente non è mosso da un fine assolutamente artistico; come calligrafo egli scrive un metodo per tracciare l'alfabeto romano e niente più, e scrive, evidentemente, per quanti potevano avere necessità di scolpire, dipingere, disegnare caratteri. Del resto per quel che si

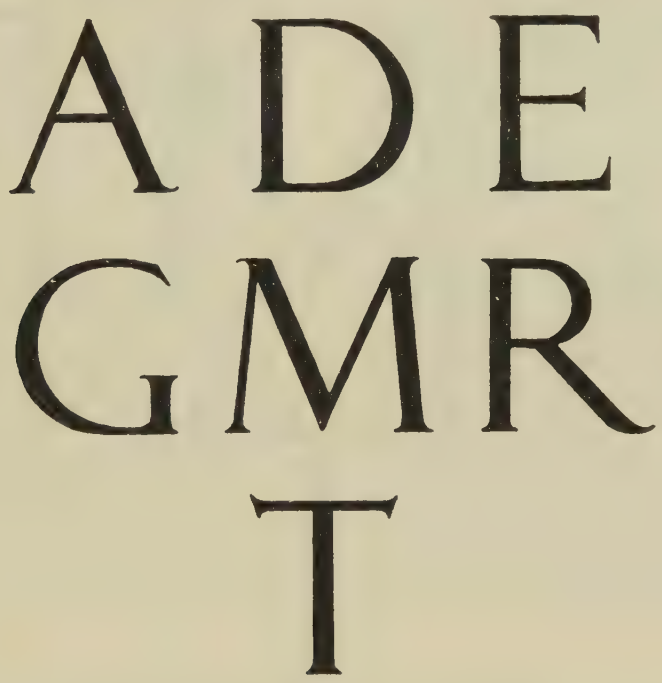


Figura 2
L'alfabeto del Feliciano ‹1463 circa›.
Nel piccolo codice che si conserva nella Biblioteca Vaticana
le lettere sono alluminate. Altezza originale delle lettere mm. 82

sa di lui si può ritenere d'esser nel giusto considerandolo, nelle varie espressioni della sua attività, piuttosto un professionista che un artista e tanto meno uno scienziato. Il Da Moile scrive delle regole e per illustrarle dà un disegno dell'alfabeto, ma le sue lettere ‹figura 3› che pur non sono prive di una certa eleganza e morbidezza non presentano un insieme omogeneo nè una costante espressione grafica; alcune ‹come l'A, la M, la N, nonostante il prolungamento dell'asta trasversale, ed anche la O

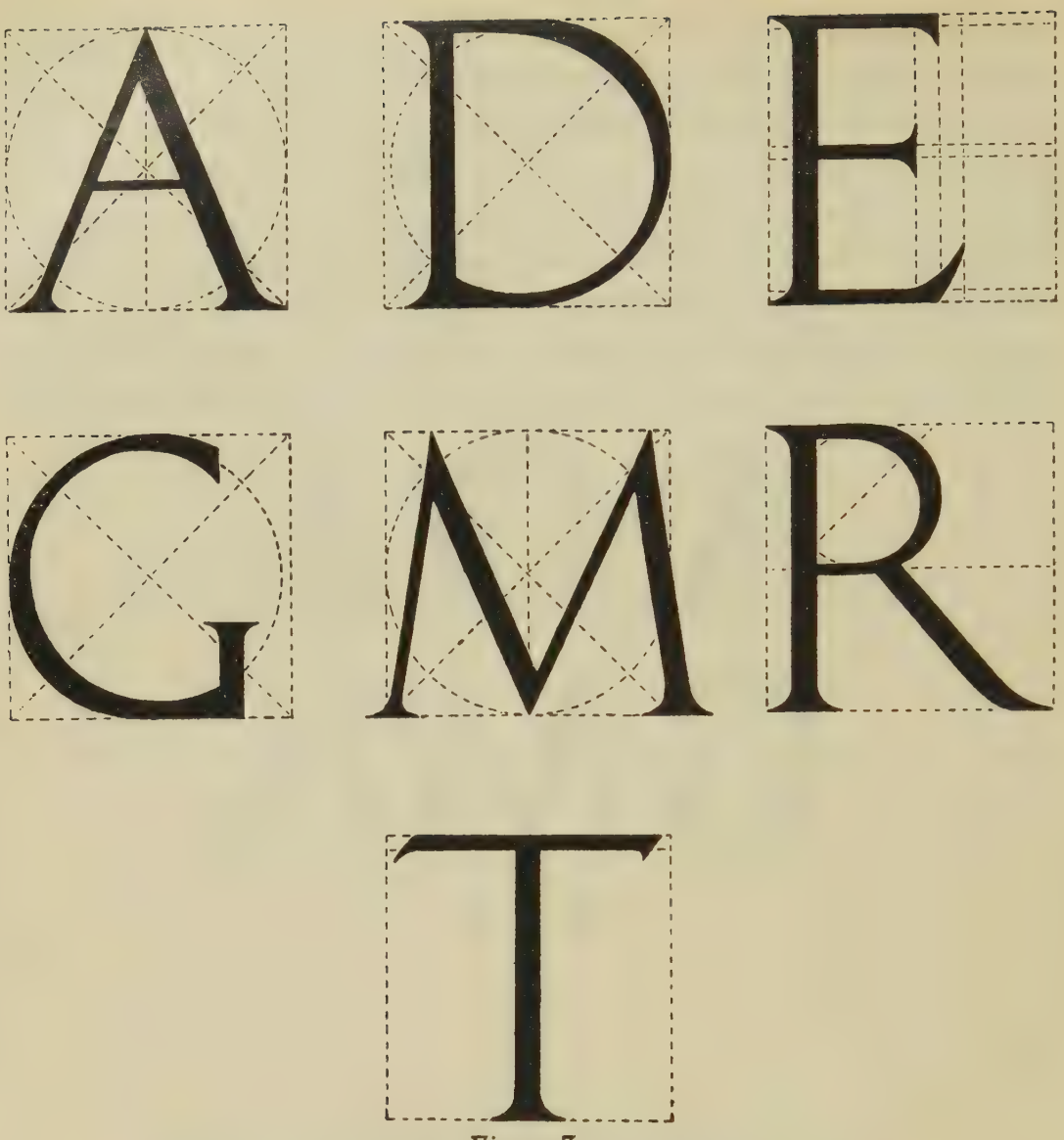


Figura 3
L'alfabeto del Da Moile ‹1480!›
Nell'originale le lettere misurano mm. 65 di altezza e sono vuote.

e la S› hanno il taglio delle iniziali traiane, altre ‹B, G, R e T› non mantengono che in qualche parte la linea classica, mentre tale linea è poi poco conservata nel rimanente dell'alfabeto che presenta perciò nel suo insieme delle sconcordanze di linea notevolissime; la mancanza di un metodo preciso e ragionato è quindi evidente e questo, secondo me, toglie molto al valore artistico dell'opera, che rimane quindi soltanto un efficace documento della origine prettamente italiana degli studi di cui ci interessiamo.

Ed entriamo a parlare dell'argomento che è scopo di questo mio scritto; parliamo cioè del lavoro di frate Luca Pacioli; la cui opera presenta una questione di interesse storico e colturale tale che trattarla sulla scorta delle più recenti scoperte e dei più notevoli studii è obbligo nostro di indagatori e di grafici.
Il libro Divina Proportione, creduto fino alla scoperta del libretto del Da Moile, la prima opera stampata sull'argomento, è un volume stampato e costituito in modo assai curioso.

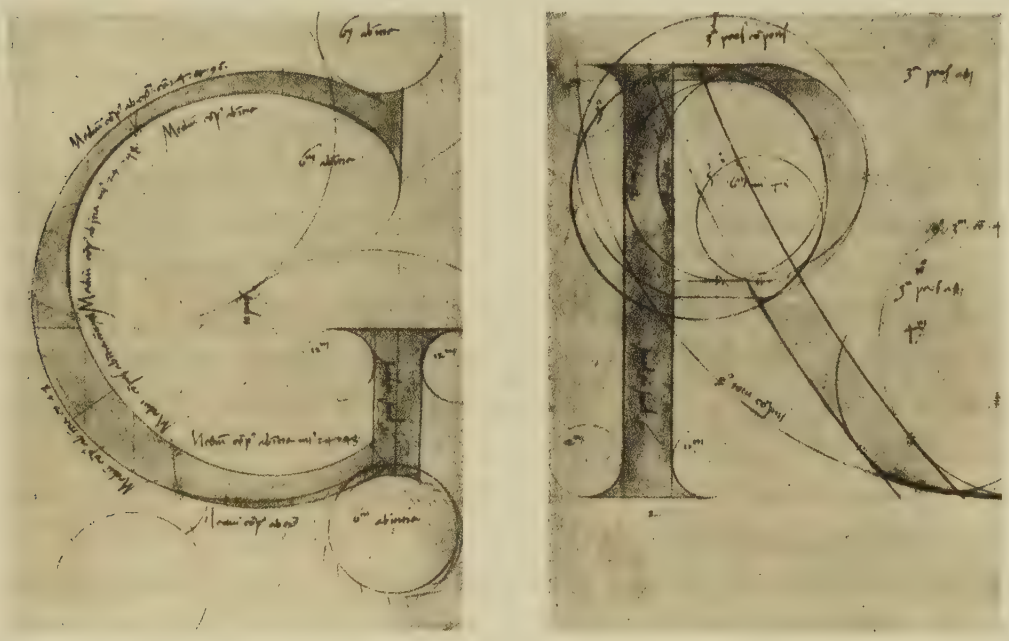


Figura 4
Due iniziali di un alfabeto d'un disegno attribuito a Leonardo.

Descrivo l'esemplare che si trova alla Biblioteca Ambrosiana di Milano, senza escludere che altri esemplari presentino diversamente ordinate le parti che lo compongono. Esso contiene:
I, un frontespizio rappresentante una testa d'uomo inscritta in una costruzione geometrica, e reca il titolo ai due angoli superiori della pagina, Divina Proportio. Segue in ventitrè tavole non numerate la serie delle lettere dell'alfabeto dall'A all'Y con due forme di O; ‹figura 4› serie che termina con un "sonetto" latino, con la traduzione italiana a fronte, tre distici e quindi la parola "finis";
II, a ciò fan seguito: la lettera dedicatoria a Pier Soderini, la lettera com-

mendatizia di Daniele Gaetani a Andrea Mocenigo, l'indice dei sessantun solidi ‹nomina et numerus corporum›; la "tavola" o indice dei capitoli del Divina Proportione; le tavole dei disegni di frammenti architettonici di Vitruvio, poi la "Porta Templi domini" ‹che è un'altra grande tavola disegnata›;
III, dopo la "Porta Templi domini" si trovano le figure dei Solidi che occupano altrettante tavole da I a LXI, ma nella serie mancano le tavole LIX e LX. Sono così cinquantanove soltanto. La tavola LXI corrisponde al disegno cinquantanovesimo dell'indice, e le tavole mancanti corrispondono ai disegni segnati all'indice coi numeri sessanta e sessantuno; un'altra ultima tavola rappresenta un disegno schematico di albero, con la scritta su cartiglio "Arbor proportio et proportionalitas" ‹che è la ripetizione di identica tavola compresa nella Summa de aritmetica›;
IV, viene poi, con una numerazione che ricomincia per carte da 1, la lettera dedicatoria del Pacioli a Lodovico il Moro, seguita dal trattato Divina Proportione che finisce a carte 23, recto;
V, a circa un quinto della stessa pagina 23, comincia un'altra lettera dedicatoria di frate Luca Pacioli ai discepoli, alla quale lettera segue un trattatello di Architettura che finisce a carte 35, verso, con la sottoscrizione del Paganini e la data delle calende di giugno 1509; e qui finisce la "Pars prima";
VI, a questa "Pars prima" fa seguito il "Libellus in tres partiales tractatus divisus" numerate per carte da 1 a 27, che contiene la trattazione dei cinque Corpi regolari e termina con altra soscrizione del Paganini con la stessa data.
Il libro dunque è costituito di varie parti che per comodo di discorso ho numerate da I a VI. Esaminiamole una per una, ponendole a confronto coi manoscritti dell'opera stessa dei quali si ha notizia.
Uno di essi, e precisamente quello dedicato e destinato a Pier Soderini è perduto, e si presume che abbia servito alla stampa del libro in Venezia nel 1509. Gli altri due esistono e si trovano: quello dedicato a Lodovico il Moro e fregiato del suo stemma, a Ginevra; l'altro, recante lo stemma di Giangaleazzo di San Severino, all'Ambrosiana di Milano.
Questi due manoscritti sono tra loro simili, ma non identici, e differiscono anche dal testo stampato in vari punti. Hanno inoltre questa parti-

colarità; contengono soltanto il testo indicato più sopra al numero IV, seguìto dalle figure indicate al numero III, vale a dire sono costituiti dal testo del solo trattato Divina Proportione seguìto dalle figure dei Solidi. L'esemplare dell'Ambrosiana reca in fine la soscrizione in data 1498 senza nome dell'amanuense, ma con l'indicazione "fatto in questo nostro almo convento".

Comunque, l'opera di Luca Pacioli Divina Proportione è soltanto questa. Il volume stampato contiene invece, a detta del Pacioli stesso ‹nella lettera a Pier Soderini› due appendici, che sono poste una prima e una dopo il suo primitivo trattato e sono l'appendice delle figure delle Lettere ‹I› e quella dell'Architettura ‹V›. Del trattato dei Corpi regolari ‹VI› egli non fa parola se non nella intestazione di esso.

Ora è accertato: che i disegni dei Solidi ‹parte III› contenuti nei manoscritti e riprodotti in incisioni in legno nel libro stampato, sono tratti da originali di Leonardo da Vinci; che il trattato dei Corpi regolari ‹parte VI› non è di Luca Pacioli, ma di Pier de'Franceschi o della Francesca.

Per il fatto che i disegni dei Solidi, alcuni dei quali complicatissimi e bellissimi, sono di Leonardo ‹due di essi si trovano nel Codice Atlantico› è stato ammesso tradizionalmente che fossero di Leonardo anche quelli delle Lettere.

Non mi è stato possibile trovare conferma di questa supposizione nè una qualsiasi traccia di tali lettere, sia nei manoscritti vinciani del Codice Atlantico delle raccolte pubblicate di carte di Leonardo, sia in alcun'altra. Ed è strano che nella infinita congerie di carte vinciane non si trovi neppure una lettera maiuscola isolata, costruita geometricamente, e che tutte quelle che comunemente si trovano riprodotte ed attribuite a lui, siano tratte dal libro del Pacioli.

Proseguiamo nel confronto tra il libro stampato e il manoscritto dell' Ambrosiana ‹uguale nel testo a quello di Ginevra›.

Nel manoscritto dopo l'elenco dei settantun capitoli che corrispondono a quelli del libro, si rimanda a carte 89 per il "Terzetto e disticon litterale de li corpi al lectore", che è un distico latino preceduto da una traduzione compresa in una terzina.

Nel libro invece, al primo indice segue la "Tabula del tractato del Architettura qual seguita immediate doppo tutto el compendio de la Divina

Proportione distincto per capitoli, dicendo Capitulo I, Cap. 2°, Cap. 3°, etc." A questa tavola o indice, dopo il "finis" seguono le due pagine di disegni architettonici, quindi la pagina della Porta Domini, e poi i disegni dei Solidi.
Sempre nel libro, segue la lettera a Lodovico il Moro, e quindi il testo del trattato che finisce a carte 23.... con uno sproposito: ".... que iterum atque iterum ad vota felicissima valet" ‹invece di valeat com'è nel manoscritto›, e "finis".
A questo punto seguono nel manoscritto il terzetto, il distico, e la soscrizione "A di XIIII decembre in Milano nel nostro almo convento ‹governando tutta la Provincia el Rdo P. de Sacra theologia professoreM. Francesco Mozanico dignissimo Ministro de quella M.CCCCLXXXXVIII› sedente summo Pontefice Alexandro Sexto, del suo Pontificato anno VII". Nel libro si trova questa stessa indicazione, eccetto le parole che ho poste tra parentesi, e col millesimo sbagliato in 1497.
Dopo ciò nel manoscritto non c'è altro testo; mentre nel libro attacca subito il "Trattato dell'Architettura", il quale principia con una lunga lettera del Pacioli "ali suoi carissimi discipuli e alievi.... e compagni del Borgo San Sepulchro degni lapicidi, de scultura e architetonica facultà solertissimi sectatori". La lettera è datata "ex Venetiis Kal. maji M. D. VIIII".
In questa lettera il Pacioli dice di essere stato da loro richiesto di alcuna norma di architettura, e di volerli soddisfare almeno in parte, compatibilmente con le sue occupazioni e con la cura che sta dando alla impressione delle sue opere, riservandosi di dare loro in altro momento "piena notizia de prospectiva mediante li documenti del nostro conterraneo e contemporale, di tal facultà ali tempi nostro monarcha, Maestro Petro de Franceschi, dela qual già feci dignissimo compendio e per noi ben appreso".
Dunque la riserva riguarda un trattato di prospettiva che non è compreso nel libro che si stava stampando nel 1509 e quale a noi è pervenuto. Se si potesse intendere che con quelle parole voglia indicar l'altro libretto aggiunto dei Corpi regolari che è effettivamente di Pier de' Franceschi, cadrebbe l'accusa di usurpazione fatta dal Vasari: ma le cose stanno in tutt'altro modo. E la riserva riguarda un altro trattato di cui si dirà.

Ora basta leggere un po'attentamente quel che dice il Pacioli nell'unico luogo dove parla dei disegni di Leonardo da Vinci–cioè nella lettera a Pier Soderini ‹e non in quella a Lodovico il Moro›–per capire che egli non designa affatto Leonardo come autore delle lettere antiche, ma soltanto come autore dei disegni della Divina Proportione che son quelli dei Solidi a cui il trattato si riferisce. Se dunque l'attribuzione a Leonardo dei disegni delle lettere non ha altra base che la presunta designazione del Pacioli, essa cade, perchè tale designazione non esiste. Anzi ne esiste una negativa, perchè il Pacioli ha detto altrove che i disegni di Leonardo sono sessanta; ora se anche i disegni delle Lettere fossero di Leonardo avrebbe dovuto scrivere ottantaquattro.
L'attribuzione leonardesca, fondata su un equivoco o un malinteso è dunque arbitraria e errata. Ma chiarito l'errore, resta a sapere di chi sono i disegni delle lettere.
Tenendo presente quanto abbiamo detto, rivediamo quel che dice il Frate delle Lettere; le due appendici aggiunte nella stampa del libro sono le figure delle lettere e il trattatello d'architettura.
Il primo libello "contiene–dice nella lettera a Pier Soderini–la figura esattissima degli antichi caratteri, ed in esso si fa manifesta la forza ‹o potenza› della linea curva e della retta". E di esse Lettere riparla nel trattato dell'architettura, e precisamente nel capitolo XI dedicato alla "Origine delle littere d'ogni natione". Ma già nel capitolo VIII "De le colonne laterate" ‹cioè non cilindriche ma con lati piani› aveva parlato delle "littere antiche in questo nostro volume preposte, quali sempre con tondi e quadri sono facte quando mai non fosse penna nè pennello". E questa faccenda del tondo e del quadrosi riferisce niente di meno che al problema della quadratura del circolo.
Nel capitolo XI spiega l'origine delle Lettere così: "dele quali lettere ‹romane› e così de cadaun'altra dirò loro inventione essere stata a libito comme neli obelischi in Roma e altre machine... dove penne, coltelli, animali, sole de scarpe, ucelli, boccali per lor lettere a quel tempo, e cifre, se usavano. Onde poi più speculando, li homini si sono fermati in queste che al presente usiamo, perochè li hanno trovato el debito modo con lo circino in curva e libella recta, debitamente saperle fare. E se forse qualcuno con la mano non responda debitamente alo scripto e

regola de lor formarle, non dimeno voi seguendo dicti canoni sempre le farete con gratia summa e piacere de li meniatori e altri scriptori seguendo la regola de lor data una per una".
Senza considerare che se le lettere antiche fossero state disegnate da Leonardo il Pacioli lo avrebbe detto, e si sarebbe anzi vantato di così cospicua collaborazione come ha fatto pei disegni dei Solidi, dobbiamo cercare da chi può essersele fatte disegnare.
Non potrebbe averle disegnate la sè! Se frate Luca non fosse quell'uomo sospetto e gravemente indiziato e riconosciuto colpevole, lo ammetteremmo volentieri, ma il suo contegno è così poco rassicurante che bisogna vagliare quel che dice.
Due infatti egli dichiara essere le appendici al libro della Divina Proportione: ma le appendici sono tre: le figure delle Lettere, l'Architettura, e i Corpi regolari. Di quest'ultimo trattato ci occuperemo poi. Esaminiamo prima il problema leonardesco.
In Ars Typographica, una rivista che si pubblica a New York, il signor Frederic W. Goudy stampa uno studio su "The Roman Alphabet; its origin and esthetic development" nel quale rifacendo la storia delle forme grafiche dell'alfabeto romano del modello della Colonna trajana afferma – per quello che interessa il nostro argomento – quanto segue: "Per la cortesia del signor C. L. Ricketts di Chicago chi scrive è autorizzato a riprodurre le due lettere qui esposte, da un alfabeto romano manoscritto inedito, attribuito a Leonardo da Vinci e disegnato probabilmente verso il 1480. Di questo alfabeto un critico ha detto che "esso rappresenta l'ultimo raffinamento di queste lettere", ecc.
Le due lettere presentate dal signor Goudy che io riproduco ‹figura 5› ci lasciano alquanto perplessi. Le parole del signor Goudy ancora di più. Su che si basa l'attribuzione leonardesca! Sulla presunzione che le lettere del Pacioli siano state disegnate da Leonardo! Su una autenticazione di qualche autorità scientifica! Poco o punto sappiamo e la prudenza impone il dubbio. Da dove viene e come è in America il manoscritto!
Certo, se il manoscritto in possesso del signor Ricketts fosse di Leonardo, o anche copiato da un originale di Leonardo, potrebbe esser quello da cui si imitarono o derivarono i disegni per la stampa del Divina Propor-

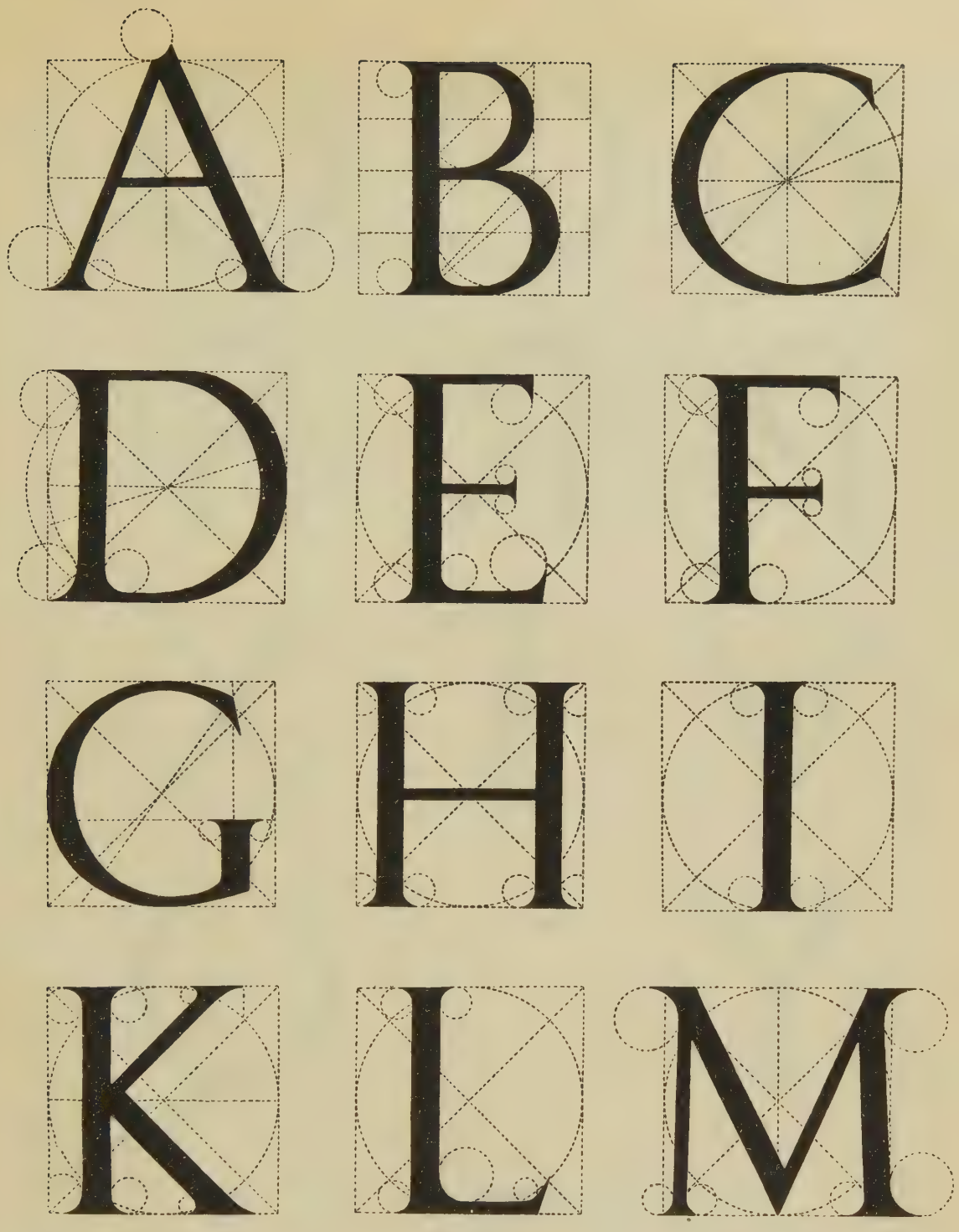


Figura 5
L'alfabeto di Frate Pacioli ‹1509›

tione. Scoperta preziosa, meravigliosa, inestimabile: quasi incredibile. Il problema è invero assai interessante: e la sua soluzione non può ve-

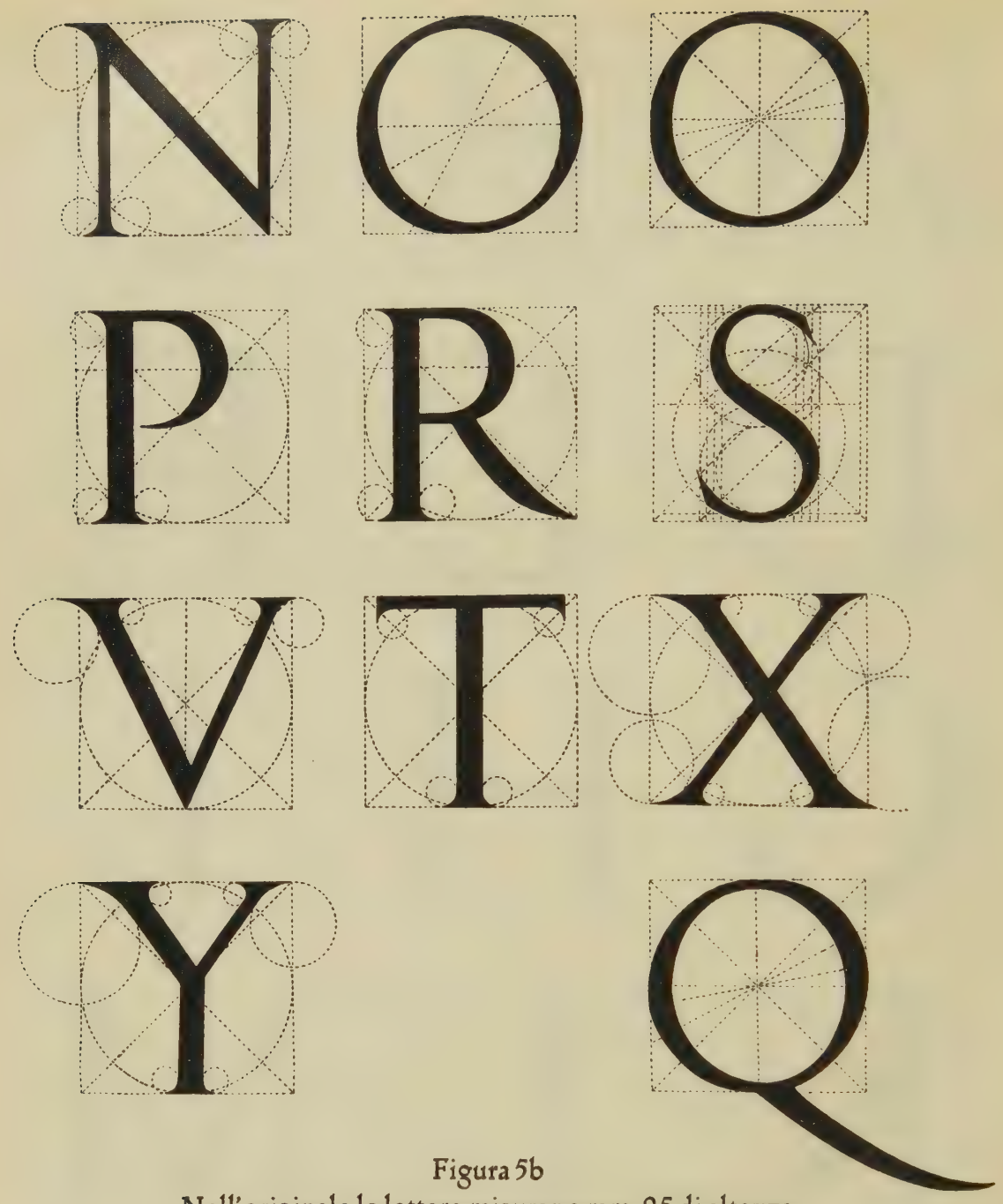


Figura 5b
Nell'originale le lettere misurano mm. 95 di altezza.

nire che dalla pubblicazione critica del manoscritto inedito del signor Ricketts. Tuttavia se le lettere del manoscritto americano fossero identiche ‹e almeno quelle due che conosciamo non lo sono› a quelle del libro stampato dal Pacioli, ancorchè queste siano nella costruzione geo-

metrica di molto semplificate, la soluzione potrebbe presentare una notevole probabilità di esattezza per la identificazione della fonte dei disegni del Pacioli, o di quelli del Feliciano o del Da Moile, e per la assegnazione dei disegni in possesso del signor Ricketts a un artista italiano della fine del Quattrocento o del principio del Cinquecento.
Adesso entriamo in un altro guazzabuglio di congetture e di induzioni. Uno scrittore inglese, il signor Stanley Morison che ha illustrato la riproduzione in facsimile dell'alfabeto del Da Moile di cui ho già parlato fa pensare ad una possibile cooperazione di Andrea Mantegna agli studi di Felice Feliciano. Un altro grande artista dunque, e fra tutti curioso d'ogni novità scientifica, ed anche d'ogni speculazione matematica, e quasi pari a Leonardo nella appassionata ricerca del vero e nel magistero dell'arte, sarebbe da avvicinare a questi studi, e un altro nome – del resto già designato a una gloria dell'arte impressoria pei disegni attribuitigli del Polifilo – potrebbe venire ad imprimere un nuovo suggello di nobiltà ai primi prodotti della fonderia o dell'incisione dei caratteri da stampa in Italia. Ma se è certo che il Mantegna e il Feliciano hanno studiato insieme le antiche iscrizioni, se è possibile attribuire all'artista un interessamento che può essersi spinto fino a disegnare delle lettere per l'amico Feliciano, come aveva dipinto alcune iscrizioni antiche in affreschi a Padova, nulla prova che l'alfabeto del Feliciano sia disegnato dal Mantegna, e neppure che sia questo l'artista al quale possa attribuirsi il manoscritto americano del signor Ricketts.
Il signor Morison nel suo studio attribuisce al manoscritto del Pacioli ‹il manoscritto presentato a Lodovico il Moro, che è poi quello che trovasi attualmente a Ginevra›, la data del 1483 e scrive che a quest'anno si deve il disegno delle lettere di frate Pacioli, dal momento che esse facevano parte del manoscritto stesso.
Io trovo questa affermazione del signor Morison un po' curiosa, perchè nessuno dei due manoscritti esistenti della Divina Proportione ‹e cioè quello di Ginevra e quello di Milano› hanno unito i disegni delle lettere, e del resto il Pacioli stesso dice che le lettere furono aggiunte parecchi anni dopo che aveva scritto la sua opera, e precisamente come appendice al testo per la stampa avvenuta nel 1509.
Cade quindi l'asserzione del signor Morison che il Pacioli fin dal 1483

avesse illustrato l'alfabeto nel suo manoscritto presentato a Lodovico il Moro, e ciò per due ragioni che mi sembrano decisive; prima di tutto perchè il manoscritto in questione ‹oggi a Ginevra› porta la data del 1498 e non contiene il disegno dell'alfabeto, e secondariamente perchè nel 1483 non consta in alcun modo che il Pacioli fosse in relazione con il Moro. Per conseguenza quando il signor Morison stabilisce questa cronologia degli studi sull'alfabeto:

Feliciano, manoscritto 1463
Da Moile, libro stampato 1483
Pacioli, manoscritto 1483
Fanti, libro stampato 1514
Vicentino, libro stampato 1523

segna delle date poco attendibili e mostra di ignorare l'esistenza di un lavoro a stampa intermedio tra il Fanti ed il Vicentino, quello cioè di Francesco Torniello ‹Milano, 1517› del quale ho parlato nel mio recente studio sui Calligrafi e scrittori di caratteri in Italia nel secolo XVI, da cui ho tratto quest'articolo.

Dopo di che, torniamo a cercare l'autore dei disegni, delle Lettere, o a vedere se è possibile rintracciarlo, esaminando quella terza appendice del Divina Proportione che è il trattato dei cinque Corpi regolari ‹testo e figure sono di Pier de' Franceschi› "dedicato" dal Pacioli al Soderini, nella intestazione del trattato stesso.

Il trattato dei Corpi regolari che Luca Pacioli dedica tranquillamente a Piero Soderini è la traduzione italiana di un testo latino contenuto in un manoscritto vaticano di Piero de' Franceschi. Il Pacioli non dice di esserne l'autore, ma non dice di chi sia il lavoro. E' vero che egli prodiga a Pier de' Franceschi grandi lodi nella lettera agli allievi che precede il trattatello dell'agricoltura, ma glieli dà per un altro trattato di prospettiva, che si ripromette di pubblicare, e del quale ha fatto un compendio. Non lo pubblicò, ma è stato ritrovato un manoscritto "de perspectiva pingendi" che Piero scrisse in latino e Matteo del Borgo tradusse in italiano.

Così il Pacioli ha tanto ingarbugliato le cose con lettere dedicatorie, indicazioni incomplete, spiegazioni fuori di posto ed elogi intempestivi che da quattro secoli va imbrogliando tutti gli studiosi. E' vero bensì

che gli studiosi si sono per circa quattro secoli astenuti dall'analizzare le sue confusissime parole; chè se lo avessero fatto si sarebbero accorti che il Pacioli in realtà non ha detto quello che gli è stato attribuito: non ha detto che Leonardo sia stato l'autore dei disegni delle lettere, non ha negato che Pier de' Franceschi sia l'autore di.... un trattato di prospettiva e non ha detto neppure che egli Pacioli sia l'autore del trattato dei Corpi regolari. Questo egli lo ha "dedicato" a Pier Soderini: non ha detto di averlo scritto, e soltanto da pochi anni è noto che egli lo ha tradotto in italiano dal latino di Pier de' Franceschi.
Il Pacioli, con fare sornione, evita di spegarsi chiaramente sulla paternità degli studi che pubblica, e l'ambiguità delle sue parole fa credere che egli dia per proprie le opere altrui, e ciò specialmente nei riguardi di Pier de' Franceschi morto nel 1492, due anni prima che il Pacioli pubblicasse la Summa de Aritmetica e diciott'anni prima che pubblicasse la Divina Proportione. Può ammettersi quindi che il Pacioli si sia valso abusivamente dell'opera di Pier de' Franceschi, morto, pubblicandola; ma è da escludere che se la sia appropriata nel senso di averla pubblicata come sua propria. Per Leonardo, il caso è diverso; egli era vivo; e dal rendergli il meritodei disegni dei Solidi il Pacioli comprese quale maggior lustro ne avrebbe egli avuto per sè e per l'opera propria; perchè allora non avrebbe detto altrettanto esplicitamente che anche i disegni delle Lettere erano di Leonardo! Senza tener conto che ciò sarebbe stato oltre che conveniente per il Pacioli, anche naturalissimo dato l'amicizia che lo legava a Leonardo.
Ma non è neppure credibile che se il Pacioli stesso avesse disegnato le Lettere non lo avrebbe detto: il suo silenzio è sospetto e poichè del suo silenzio la maggior vittima è stato Pier de' Franceschi, possiamo escludere in modo assoluto che anche i disegni delle lettere, oltre che quelli dei cinque Corpi regolari, siano suoi! E' possible ma nulla vi è di certo.
In conclusione, chi sia l'autore delle Lettere pubblicate dal Pacioli resta un mistero. Intorno ad esse aleggiano i nomi di artisti come Leonardo da Vinci, Andrea Mantegna e Pier de' Franceschi, di scienziati come il Pacioli, di archeologi come il Feliciano, ma probabilmente esse sono semplicemente di un ignoto lapidario romano e per questa ragione nessuno di tanti illustri uomini avrà mai pensato a darle per sue opere. Nean-

che lo stesso Pacioli che le chiama antiche e di più non dice. Nè si può con sicurezza dire di più.
Tuttavia l'artista che meno di ogni altro può essere ritenuto l'autore dei celebri disegni è proprio Leonardo da Vinci; credo anzi che egli sia assolutamente da escludere.

BIBLIOGRAFIA

R. Schöne, Ephemeris Epigraphica, volume primo, 1873.
G. Manzoni, Studii di bibliografia analitica. Bologna, Romagnoli, 1882.
M. Baratta, Curiosità Vinciane. Torino, Bocca, 1905.
De Toni, Frammenti Vinciani, parte quinta. Modena, Vincenzi, 1911.
G. Mancini. L'opera "De quinque corporibus regularibus" di Piero Franceschi detto della Francesca "usurpato" da fr. Luca Pacioli. Roma, Atti della R. Accademia dei Lincei, 1916.
L. Testi, I corali miniati della chiesa di san Giovanni Evangelista in Parma. I Da Moile boccalari, miniatori e calligrafi e Michele da Genova miniatore. In "Bibliofilia", anno XX; numeri 1, 2, 3 e 5; 1918.
J. Shelley, The Classic Roman Capitals of Leonardo da Vinci, in "The American Review of the Printing press", volume I, numero I, 1925.
F. W. Goudy, The roman alphabet its origin and esthetic development. In "Ars typographica", volume II, numero 3. New York, 1926.
S. Morison, A newly discovered treatise on classic letter design printed at Parma by Damianus Moyllus ‹circa 1480› reproduced in facsimile with an introduction. Paris, at the sign of the Pegasus, 1927.
Per le ricerche vinciane serva di guida la Raccolta Vinciana, in dieci volumi, dell' "Archivio storico del Comune di Milano" e si riscontrino i manoscritti e disegni pubblicati del Codice Atlantico, dell'Istituto di Francia ‹Ravaisson-Mollien›, dei Quaderni di Anatomia ‹Edizione di Christiania›, del Codice Leicester, del Codice sul volo degli uccelli ‹Edizione Rouveyre›, del Codice Arundel ‹Edizione della Commissione Reale d'Italia›.

ZUR GESCHICHTE DER UNGER-FRAKTUR

Von Konrad F. Bauer

WENN wir die Geschichte der Antiqua und die Geschichte der Fraktur vom sechzehnten bis zum neunzehnten Jahrhundert miteinander vergleichen, so fällt ein grundsätzlicher Unterschied auf. Die Geschichte der Antiqua zeigt eine folgerichtige und stufenweise zu verfolgende Entwicklung, während die Weiterbildung der Fraktur-Druckschrift so merkwürdig stockend und befangen ist, daß von einer „Entwicklung" garnicht gesprochen werden kann.

Die Ursache dieser Erscheinung dürfte klar sein. Die Antiqua hat – wie alles Lateinische – ein festes Formideal, die Fraktur hat keins. Das Formideal der Antiqua steht seit ihrer Entstehung im fünfzehnten Jahrhundert fest: die römische Kapitale. Die Buchstaben der römischen Inschriften galten seit dieser Zeit als das schlechthin klassische Vorbild jeglicher Schrift. Sie wurden in ihrer statisch-architektonischen Form unverändert in das Alphabet der „littera moderna" übernommen, und die Gemeinen karolingisch-handschriftlichen Ursprungs mußten sich ihnen wohl oder übel anpassen. Von diesem Angleichungsprozeß wird die weitere Entwicklung der Antiqua bestimmt. ‹Natürlich äußert sich in den guten Schnitten deutlich die allgemeine künstlerische Haltung der Zeit: die Schriften Garamonds und Fourniers unterscheiden sich so, wie Pinselstriche des jüngern Holbein und Bouchers.› Im Laufe der Entwicklung, die über Garamond, Fleischmann, Fournier, Baskerville bis zu Bodoni und Didot führt, mußten die Gemeinen ihre Handschriftlichkeit Schritt für Schritt den Versalien zuliebe opfern. In der letzten Stufe übersteigert sich selbst die Statik der klassischen Monumentalschrift, aber dennoch sind Bodonis Versalien nichts als römische Kapitalbuchstaben, die mit klassizistischen Augen gesehen sind.

Für die Fraktur liegen die Dinge nun grundsätzlich anders. Sie ging aus der gepflegten Kanzleischrift des frühen sechzehnten Jahrhunderts hervor. Einmal als Druckschrift in die Welt gesetzt, blieb sie auf diese schmale Basis angewiesen. Ihr fehlt das große, äußerlich retrospektive Formideal der Antiqua, und ihre Weiterbildung hing in der Luft. Der Formschneider Andreä hatte die Fraktur geschnitten, und dabei blieb

es*. Alle späteren Frakturen sind nichts als mehr oder weniger gelungene Nachschnitte dieses durchaus zeitgebundenen Vorbildes. Man vergleiche etwa die Antiquaschnitte Garamonds und Didots auf der einen und die Frakturen Andreäs und Breitkopfs auf der anderen Seite, um sich klar zu machen, wie deutlich die Entwicklungsspanne in der Antiqua und wie wenig kenntlich sie in der Fraktur ist.

Das achtzehnte Jahrhundert empfand die Rückständigkeit der „altfränkischen" Fraktur sehr deutlich. Man sah mit Neid auf die lichten, scharfen und so modernen Drucke, die aus englischen, französischen und italienischen Pressen kamen. Skandinavien begann die Fraktur aufzugeben, und auch in Deutschland wurden laut genug Stimmen hörbar, die den Übergang zur Antiqua forderten. Aber es gab noch eine zweite Möglichkeit, der deutschen Druckkunst den Weg aus der Erstarrung zu eröffnen. Man konnte den Versuch wagen, mit einem kühnen Wurf das in zwei Jahrhunderten Versäumte nachzuholen: die Fraktur von der Stufe Garamonds, auf der sie noch stand, unvermittelt auf die Stufe der Didots zu heben.

Das war die Aufgabe, die sich Johann Friedrich Unger stellte. Aber wo anfangen und wo aufhören! Wo den Standpunkt und wo das Ziel suchen! Mit diesen Fragen hat Unger neun Jahre lang gekämpft.

Man hat mit Recht betont, daß „die künstlerische Kühnheit der Ungerschen Tat ungeheuer" ist**. Aber man darf nicht vergessen, daß die künstlerische Gewissenhaftigkeit Ungers in gleichem Verhältnis zur Aufgabe steht und ein gleiches Prädikat verdient. Die Didotsche Schriftreform hatte Unger unmittelbar zu seinen ersten Versuchen geführt, die er um das Jahr 1785 begann***. Firmin Didot, mit dem Unger in engsten Geschäfts-Beziehungen stand, versuchte zweimal, eine neuartige Fraktur nach Ungerschen Zeichnungen zu schneiden. Beide Versuche mißlangen. Durch glücklichen Zufall ist uns einer der beiden Versuchsschnitte in den Stempeln erhalten****, sodaß wir über die ersten Absichten Ungers

*Vergleiche die Zusammenstellung bei Friedrich Bauer: Die deutsche Druckschrift ‹Klimsches Jahrbuch XXII, Seite 43›.

**E. R. Weiß im Begleitwort zur Probe der Weiß-Fraktur.

***Darüber berichtet Unger selbst in der „Probe einer neuen Art Deutscher Lettern", Berlin 1793. ‹Neudruck bei G. E. A. Bogeng: Die Unger-Fraktur, Heidelberg 1922.›

näheres aussagen können ‹Abbildung 1›. Die Absicht war offensichtlich, die Fraktur ganz im Sinne der Didotschen Schriftreform zu „egalisieren", und damit mußte notwendig der Versuch gemacht werden, das Wesen der Fraktur aus dem überkommenden Andrä-Typus herauszulösen. Aber was ist Fraktur! Was ist wesentlich, was unwesentlich!
Als möglich erwies es sich, einzelne Versalien durch Angleichung an die Gemeinen und an die Schreibschrift zu vereinfachen. Als ganz unmöglich zeigte sich aber der Versuch, irgendetwas von der Statik und

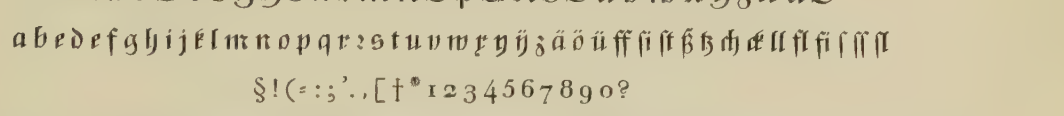


Abbildung 1. Einer der ersten zwei Schnitte Didots.

Logik der Antiqua auf die Fraktur zu übertragen. Dieser Gedanke ist es, der die unerträglichen Mißklänge herbeiführt, die das Satzbild der Versuchsschrift zerreißen. An einem entsprechenden inneren Zwiespalt kranken ja die meisten „Bastardschriften", als deren erste diese Unger-Didot-Type zu betrachten ist. Vielleicht wäre das Ergebnis besser geworden, wenn man konsequenter gewesen wäre. Dem Zeichner und Stempelschneider schien aber doch vorzuschweben, daß die Asymmetrie und das irrational Flutende zum Wesen der Fraktur gehöre, und so wechseln statische und dynamische Elemente in beunruhigender Weise. Zu alledem kommt, daß Firmin Didot bei der Neuartigkeit der Aufgabe höchst unsicher arbeitete, sodaß der Schnitt primitiv technische Mängel zu haben scheint. ‹Die von Bodoni geschnittenen Frakturschriften zeigen ganz entsprechende Erscheinungen.›
Es ist sehr wichtig, daß Didot selbst die grundsätzlichen Mängel der ersten Versuche erkannte und von sich aus einen dritten Versuch unternahm, der für die weitere Entstehungsgeschichte der Unger-Fraktur von beträchtlicher Bedeutung werden sollte. Er erkannte–wohl mehr gefühls- als verstandesmäßig–daß eine Egalisierung der Fraktur nach dem Vorbilde der Antiqua notwendig fremdartige Elemente in das Schriftbild tragen muß, und so sah er sich nach geeigneten handschriftlichen Vorlagen um, nach deren Vorbild es möglich sein konnte,

****Der Schnitt wurde zum Satz der Unger-Biographie bei Bogeng a. a. O. benutzt.

der Fraktur eine lichtere und freiere Gestalt zu geben. Er fand in der Königlichen Bibliothek in Paris „ein sehr schönes Manuskript“,* dessen Schriftformen er nun zusammen mit den ersten Ungerschen Zeichnungen dem dritten Versuch zugrunde legte ‹Abbildung 2›. Welcher Art dieses Manuskript war, läßt sich heute nicht mehr sagen. Es könnte deutsche Kanzleischrift des sechzehnten Jahrhunderts gewesen sein, oder aber auch etwas ganz anderes, zum Beispiel italienische Rotunda irgend

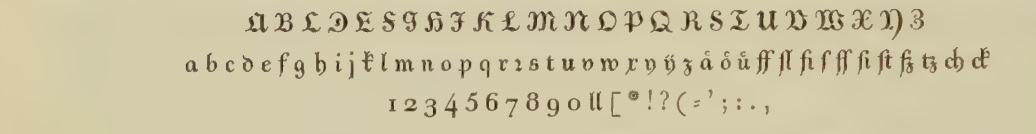


Abbildung 2. Der dritte Schnitt Didots.

einer Zeit. Unmittelbar übernommen scheint garnichts zu sein. Wichtig und im Ergebnis deutlich sichtbar ist aber der Einfluß, den das handschriftliche Leben der Vorlage auf die Zeichnung und den Schnitt der Schrift hatte. Zu spüren ist auch, daß Didot sich bei der Arbeit der Reste handschriftlicher und barocker Dynamik in seinen eignen Antiqua- und Kursivschnitten erinnerte, um sie hier in einem neuen Zusammenhang zu verarbeiten. Man denke an Didot-Buchstaben wie diese:

JQRga

oder

acefgkfswxyz

Es ist vielleicht schade, daß Didot nicht ganz selbständig arbeitete. Die unentschlossenen Brechungen, die er hier und da – wohl den Ungerschen Zeichnungen zuliebe – anbrachte, sind das einzig wirklich Störende an der Schrift. Hätte er sich darauf beschränkt, aus Formelementen seiner eigenen Kursivschriften eine neue frakturähnliche Schrift aufzubauen, so wäre das Ergebnis sicher sehr reizvoll geworden. Daß die Schrift dann größeren Erfolg gehabt hätte, ist allerdings nicht anzunehmen.

„Männer von entschiedenem Kunstgeschmack“, denen Unger Didots Schnitt vorlegte, urteilten einstimmig ungünstig. Unger selbst „enthielt sich allen Urteils“, das heißt er dachte nicht anders. Damit war auch der dritte Versuch gescheitert. Erstaunlich bleibt die Zähigkeit, mit der Unger trotz dieser Fehlschläge auf seiner Absicht beharrte. Didots Freundschaft war nicht länger in Anspruch zu nehmen, deutsche Stempel-

*Unger in der Probe von 1793.

schneider machten Schwierigkeiten und Einwände. So blieb nur noch eine Möglichkeit: Unger mußte das Stahlschneiden lernen, um den vierten Versuch selbst auszuführen.

Während der Arbeit erschien 1790 die von Gollner in Halle nach Angaben von Joachim Heinrich Campe geschnittene neue Fraktur*. Sie sieht etwa so aus, als ob eine kräftige alte Fraktur in den Umrissen angefeilt und dadurch magerer, weiter und weicher geworden wäre. Technisch ist die Schrift mangelhaft, in der Idee aber nicht unglücklich und

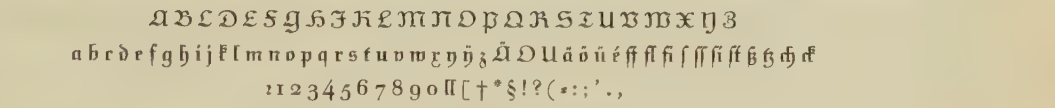


Abbildung 3. Der vierte Schnitt.

in der Wirkung des Satzbilds dem dritten Didot-Unger-Schnitt verwandt. Ob Campe etwas von Ungers Versuchen gesehen hatte, wissen wir nicht. Möglich ist es durchaus; bestimmt hat er von Ungers Absichten gewußt. 1793 konnte Unger den vierten, nun eigenhändig geschnittenen Versuch seiner Schrift in der „Probe einer neuen Art Deutscher Lettern" vorlegen ‹Abbildung 3›. Der Schnitt ist weiter und lichter geworden und hält im Gesamtbild etwa die Mitte zwischen dem ersten erhaltenen und dem dritten Versuch. Die Gemeinen haben fast durchweg die spitzigen Formen ‹ohne Ansatzbrechungen› behalten, die auf Ungers erste Zeichnungen zurückzugehen scheinen. Die Versalien nähern sich dagegen wieder etwas mehr den Formen der Schreibschrift und der überkommenen Fraktur; Anregungen aus Didots drittem Versuch sind in sehr kluger Weise verarbeitet worden. Im ganzen ist die Schrift nicht übel, wenn man auch hier und da den Anfänger im Stempelschneiden spürt.

Unger selbst war mit dem Ergebnis nicht zufrieden, und schon ein Jahr später, 1794, erschien eine neue Probe der fünften Form der Unger-Fraktur, die die letzte und endgültige sein sollte: „Die neue Cecilia. Letzte Blätter von Karl Philipp Moritz. Zweite Probe neu veränderter deutscher Druckschrift."

Man darf diese nun allgemein bekannte Form der Unger-Fraktur nicht etwa als folgerichtige Weiterführung der vorangegangenen Versuche

*Vergleiche Ernst Crous: Die Campe-Fraktur. Berlin 1925. ‹13. Berthold-Druck›

betrachten. Es ist eine beinahe gänzlich neue Schrift, und ihrem Schnitt muß eine gründliche Revision der ganzen Schriftreform-Idee vorangegangen sein. ‹Vielleicht hat Campe-Gollners gemäßigter Reformversuch Unger zu denken gegeben.› 1793 bezeichnet es Unger noch als eins seiner Hauptziele, die „vielen Ecken wegzuschaffen", um der Fraktur eine gefälligere Form zu geben. Diese Absicht ist in der Schrift von 1794 ganz und gar aufgegeben. Man vergleiche das Alphabet einer alten Fraktur mit dem der endgültigen Ungerfraktur ‹Abbildung 4›: die

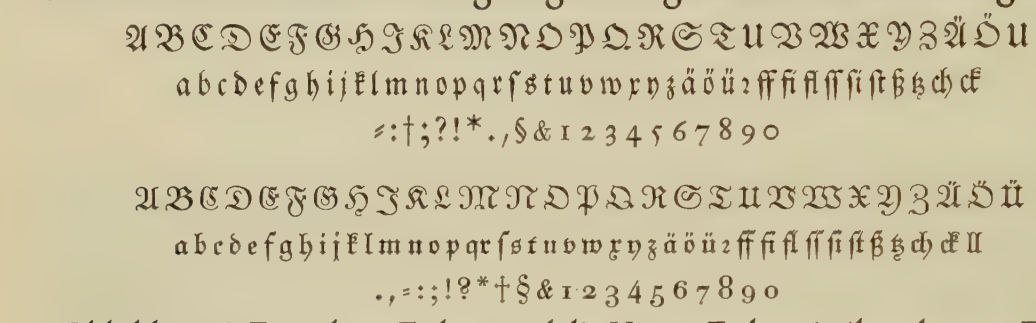


Abbildung 4. Eine ältere Fraktur und die Unger-Fraktur in ihrer letzten Form.

gelästerten Brechungen und Ecken sind nicht verringert, sondern im Gegenteil vermehrt worden ‹a, c, e, g, m, n, usw.› Man darf also nicht, wie immer wieder geschieht, die letzte Form der Ungerfraktur mit den früheren Absichten des Urhebers charakterisieren. Die Gemeinen der Ungerfraktur bedeuten durchaus einen Rückgriff ins Gotische ‹und damit eine Entfernung von den Formen der Unger so „widrigen" Schwabacher›. Man kann sie ganz gut mit Fleischmanns um 1745 geschnittener „Duyts" vergleichen ‹Abbildung 5›. Dieses Zurückgreifen auf go-

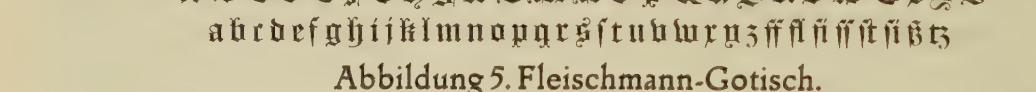


Abbildung 5. Fleischmann-Gotisch.

tische Formen ist praktisch wohl auch die einzige Möglichkeit, der Fraktur die Ruhe und Statik zu geben, die Unger seiner Schrift von Anfang an wünschte.

Ebenso restlos aufgegeben ist der Gedanke, die Versalien zu vereinfachen. Der letzte Schnitt hält sich streng an die überlieferten Formen, die nur ‹wie die ganze Schrift› lichter, magerer, spitziger und eleganter geworden sind.

Der Vergleich der Unger-Fraktur mit Fleischmanns „Duyts" ist außer-

ordentlich aufschlußreich: hier eine vom achtzehnten Jahrhundert gesehene gotische Schrift, dort eine im Geiste des gleichen Zeitalters erfaßte Fraktur. ‹Die Spanne von fünfzig Jahren, die zwischen beiden Schriften liegt, darf natürlich nicht übersehen werden.› Von „Schriftreform" kann man aber eigentlich vor Ungers endgültigem Schnitt ebensowenig sprechen, wie vor Fleischmanns gotischer Schrift.

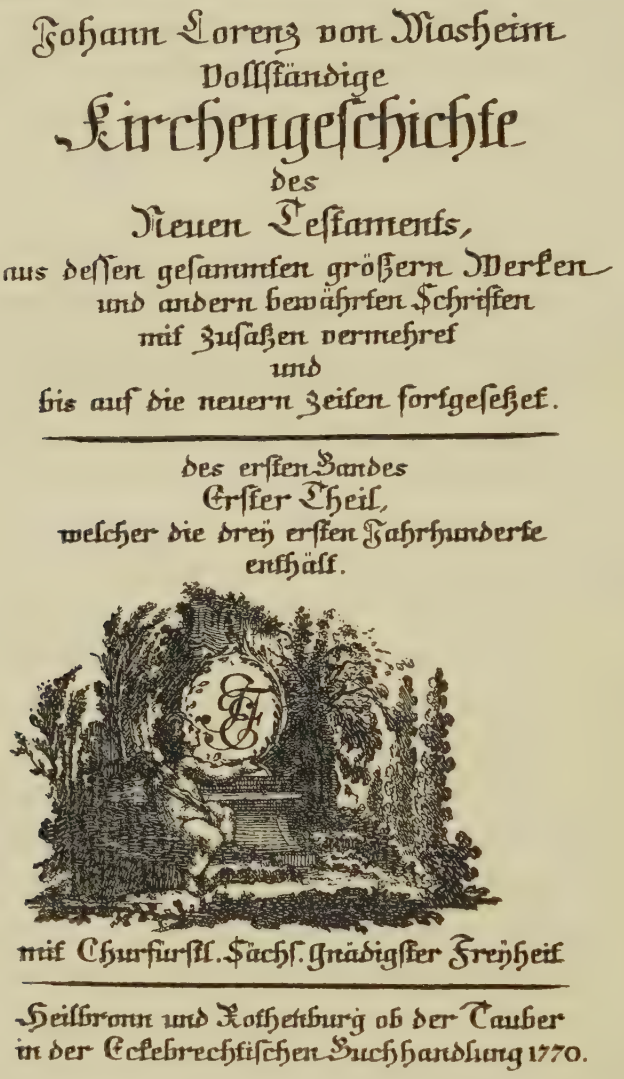
Von Fleischmanns Gotisch wissen wir, daß sie sehr deutlich den Zustand der geschriebenen und gestochenen holländisch-gotischen Schrift im achtzehnten Jahrhundert wiedergibt. Es ist dagegen noch nicht darauf hingewiesen worden, daß die entscheidenden Anregungen, die das Bild der Unger-Fraktur bestimmen, ebenfalls aus der Schrift der Schreibmeister und Kupferstecher kamen. Diese Tatsache ist von wesentlicher Bedeutung für das rechte Verständnis der Unger-Fraktur.

Wenn oben festgestellt war, daß die Fraktur-Druckschrift seit dem Ende des sechzehnten Jahrhunderts in einem Zustand völliger Erstarrung beharrte, so gilt das nur von der Druckschrift, nicht von der geschriebenen Kanzlei-Fraktur, von der die Schrift der Kupferstecher und der Steinmetzen abhängig war. Es gab also einen durchaus lebendigen Zweig der Fraktur, der in beständiger Wandlung begriffen war. Seit dem Ende des siebzehnten Jahrhunderts war das Schriftbild immer lichter und offener geworden, Einzelformen wurden hier und da vereinfacht und im zweiten Drittel des achtzehnten Jahrhunderts beginnen die Kupferstecher die Versalien vom Ballast der kalligraphischen Federzüge zu befreien und die einfacheren Grundformen herauszuarbeiten. Der als Abbildung 6 wiedergegebene Buchtitel kennzeichnet den Zustand der gestochenen Fraktur um das Jahr 1770, also der Zeit kurz vor dem Beginn der Ungerschen Versuche. Die Schriftformen entsprechen recht genau Ungers viertem Schnitt ‹Abbildung 3›, und es kann kein Zweifel darüber bestehen, daß Unger sich dieser Anlehnung an die gestochene Schrift bewußt war. Die Beziehungen sind so deutlich, daß es nicht nötig sein wird, auf Einzelheiten aufmerksam zu machen.

Die endgültige Gestalt der Unger-Fraktur ist also ein sehr kluger Vermittlungsversuch zwischen den erstarrten Formen der überkommenen Druckfraktur und der lebenden Schrift der Schreiber und Kupferstecher. Es muß dabei erinnert werden, daß die Didotsche Schriftreform ja auch

in einer Annäherung der Druckschrift an die Antiqua der Kupferstecher bestand*.

Ungers Verdienste sollen mit diesen Feststellungen nicht geschmälert werden. Man könnte die Formen seines Alphabetes fast vollzählig in älteren gestochenen Zeilen nachweisen: die künstlerische Tat besteht


Johann Lorenz von Mosheim
Vollständige
Kirchengeschichte
des
Neuen Testaments,
aus dessen gesammten größern Werken
und andern bewährten Schriften
mit Zusätzen vermehret
und
bis auf die neuern Zeiten fortgesetzet.

des ersten Bandes
Erster Theil,
welcher die drey ersten Jahrhunderte
enthält.

mit Churfürstl. Sächs. Gnädigster Freyheit

Heilbronn und Rothenburg ob der Tauber
in der Eckebrechtischen Buchhandlung 1770.

Abbildung 6. Gestochener Titel zu Mosheim: Kirchengeschichte 1770

in der kräftigen Zusammenfassung dieser Einzelformen und ihrer Durchbildung zur Type, die uns heute mit Recht als schönstes typographisches Denkmal des späten achtzehnten Jahrhunderts gilt.

*Als typisches Beispiel einer Kanzleischrift des späten achtzehnten Jahrhunderts vergl. z. B. Abbildung 64 bei Crous-Kirchner: Die gotischen Schriftarten. Leipzig 1928. ‹Adelsdiplom vom Jahre 1780›

Die Zeitgenossen dankten, wie bekannt, Ungers Mühen wenig. Auf der einen Seite verhielt man sich völlig gleichgültig, auf der anderen war man geneigt, die neuen französischen Antiquaschnitte auch für deutschen Text jeder Fraktur vorzuziehen. Als Wilhelm von Humboldt 1795 für Schillers Musenalmanach im Auftrag des Dichters eine Schrift auswählen sollte, legte Unger ihm drei Satzproben vor, eine Didot-Antiqua, eine alte Fraktur und seinen eigenen neuen Frakturschnitt. Humboldt schickt die Proben an Schiller und bemerkt dazu: „Die Lateinische Nr. 1

Tertia Schochisch.

Quousque tandem abutere, Catilina, patientia nostra? quamdiu nos etiam furor iste tuus eludet? quem ad finem sese effrenata jactabit audacia? nihilne te nocturnum præsidium palatii, nihil

Tertia Schochisch Cursiv

Quousque tandem abutere, Catilina, patientia nostra? quamdiu nos etiam furor iste tuus eludet? quem ad finem

Abbildung 7. Die „Schochisch" von 1843.

ist meines Erachtens recht gut und muß genommen werden. Die Altdeutsche Nr. 2 ist total häßlich. Die Ungerische – nun Nr. 3 – nicht anzuraten". Diese Bemerkungen kennzeichnen am besten die Einstellung, die das Schicksal der Unger-Fraktur entschied.

Ungers Nachfolger waren nicht glücklicher. Die Schrift des alten Breitkopf, die uns heute als „Jean-Paul-Fraktur" bekannt ist, war noch schneller in Vergessenheit geraten als die Ungerfraktur selbst, obwohl sie nicht schlechter ist und in ihrer fast schwabacherartigen Derbheit einen eigenen Reiz hat.

Auf einen merkwürdigen und gänzlich übersehenen geistigen Enkel Ungers soll noch aufmerksam gemacht werden, auf den Augsburger Stempelschneider Friedrich Schoch, der fünfzig Jahre nach Unger Schriftreformideen nachging und dessen neue Schrift, die „Schochisch", 1843

erschien ‹Abbildung 7›. Sie ist dem ersten erhaltenen Unger-Didotschen Versuch eigenartig verwandt und wie dieser von der Absicht bestimmt, die Fraktur nach dem Vorbild der klassizistischen Antiqua zu egalisieren. Sie ist aber konsequenter durchgebildet, im Schnitt besser und deshalb auch im Gesamteindruck erfreulicher. Fette und feine Striche sind nach neuen Gesetzen und ohne Rücksicht auf handschriftlichen Duktus verteilt. Es ist ein sehr intelligenter Versuch, der – fast gelungen – doch die Unmöglichkeit der Absicht zeigt, die Fraktur in wesensfremde Formen zu zwängen.

OBSERVATIONS ON MODERN TYPE DESIGN

By Harry Carter

A SURVEY of modern book-production such as may be made at the Cologne Exhibition enables the critic to appreciate the immense activity among living professors of the typographic art. Apart from the disturbing forces such as nationalism and social propaganda which have troubled the surface of artistic culture in post-war Europe, one can discern evidences of two main currents in the development of the art. On the one hand there is the influence of the amateur, and on the other the force of tradition.

Of late years these two tendencies have been at work in the region of type-design. The work of the professional printer has until recently attracted singularly little attention from the aesthete nor has it been greatly affected by the cultural life of his time. Printing is a supremely conservative art: in origin an attempt to counterfeit the written page, it has preserved until this day the characteristic of concealing technical revolutions under an appearance of unruffled continuity. In type design this imperviousness to temporal change is specially apparent. The letters cut by Garamond in the 16th. century can be reproduced and used for printing an American magazine with entirely satisfactory results; after two centuries, Caslon's types are gaining in favour among printers and readers in Europe as a whole: Fleischmann, Baskerville, Walbaum, Bodoni, Didot, are all founts still used for the best bookwork and not improved upon during the last hundred years. Whilst he can draw upon this stock, it is no wonder that the professional printer has ceased to produce new types for himself, or declined to pay much heed to the experiments of amateurs.

The interest of the amateur in printing is largely attributable to the propaganda of William Morris. The craft revival which he originated has had a profound effect upon the artistic life of England and Germany, and, to judge by the demand of French collectors for editions set by hand in old faces types and impressed by "tirage à bras", even the latin world has not remained entirely untouched by it. The name 'amateur' can not inaptly, be applied to those who have sought to infuse the applied

arts with the spirit of Morris's doctrine. Their attitude differs from that of the professor of an art who is concerned mainly with gaining his living by it in their intense preoccupation with aesthetic questions. Within the class of amateurs of printing there are some who practise the art themselves and others who are mere collectors. It must be owned that there is a disquieting resemblance in respect of the attitude of many amateurs towards it between printing and certain other arts such as deep-sea sailing and furniture-making, which the average man of taste disdains until he is satisfied that the art is dead or in extremis. The influence of the collector is generally harmful to artists, and they must be excluded from the class of amateurs who are making a genuine contribution to the typographic art.

The mental outlook of William Morris was very largely derived from Carlyle. The words "Two men only I honour, and no third. First, the Toilworn Craftsman that with earthmade Implement labouriously conquers the Earth, and makes her man's. Venerable to me is the hard Hand; crooked, coarse; wherein notwithstanding lies a cunning virtue, indefeasibly royal, as of the Sceptre of this Planet;" shows plainly enough the origin of the emotional attitude toward manual labour which has tinged the Englishman's attitude to the skilled manual trades for the last few decades. The social and moral bias of Morris has been a prime motive force in the craft revival, and many of the books printed by Morris's disciples import an allusion of a sentimental kind to the virtues of the primitive craftsman.

What is wholly admirable in Morris's doctrine is the purely aesthetic part of it–the appeal to the technician to make his work beautiful. The fault of early nineteenth century bookwork was the neglect of objective beauty. The fashion for elegance and regularity which was intended to reflect an appreciation of the Roman and Hellenic culture had produced works of applied art such as Robert Adam's architecture or Flaxman's decorations which possess considerable charm and the elusive quality of style, and it is submitted that these qualities are also present in Bodoni's types. But these productions display sensibility rather of a literary than an aesthetic order. Whatever vigour the neo-classical fashion may have had in its best days, it became sadly degraded at the hands of nineteenth century democracy.

The idealism of Morris, his rejection of literary allusion, and his return to more primitive conventions naturally made a great appeal to creative artists. In printing his teaching resulted in the encouragement of the revival of old-face types which had been begun by Whittingham. But Morris's excellent eye and his originality were subordinated to a mistaken ideal: that of importing into his art the moral preoccupations which made him, as a man, so respectable. It was supposed by him and his disciples that it was an essential of good art that it should bear the impress of a good man's personality. Their work's defects bear striking witness to the excellence of Paul Valéry's advice: "Si tu veux me séduire ou me surprendre, prends garde que je ne voie trop ta main!" A comparison of Morris's "Note of his Aims in Founding the Kelmscott Press" with his type faces shows how sadly his hand obtruded itself upon his reasoning faculties. Thus it is a pleasure to turn from his newly-evolved "Golden" Type to the scholarly but unoriginal fount of the Doves Press.

The art of the scribe was also revived as a result of Morris's inspiration. The calligraphers of the school of Edward Johnston have affected printing in England and, perhaps even more, in Germany, and there are those who think that the printer can profitably learn even more from the scribe. Accordingly some interesting attempts are being made to import the forms of Carolingian minuscules into printing. The Treyford type designed by Graily Hewitt and cut by the Lanston Monotype Corporation is an essay in printed letters closely, approximating to the pen-made. As might be expected, in reproducing the quality of pen work it sacrifices a good deal of the clearness and significance of the letter forms which can be obtained by a punchcutter less preoccupied with reproducing the characteristics of penstrokes. How extremely beautiful a type based on calligraphic models may be can be judged from the private fount of the Bremer Presse. Yet in spite of its technical and aesthetic advantages, there seen to be obstacles to the extended use of this type for book-work. Whilst a large page set in the smaller size, as in the St. Augustine, is supremely handsome and even in colour, it makes very close reading, and when the larger size is used in a small page the colour be comes uneven and the letters do not combine well,

since they are spaced somewhat widely from one another. In all type based on penwork, where, instead of adding a serif the end of the main-stroke is turned over, the letters are apt to be confused together by the eye unless they are widely spaced. In the Bremer Greek type this difficulty has not been quite overcome.

It is doubtful whether the type-designer benefits from a close study of hand lettering. Printing and writing have separate techniques and the same style does not necessarity suit both mediums. The early Italian founts of Roman characters, including Jenson's were based upon a Humanistic hand which lends itself admirably to printing. But if the same style be seen in the written form, as in the famous Caesar made for Francis I, it appears to be rather a work of virtuosity than of art. As compared with the Carolingian manner, it looks laboured, and does not show to advantage the expert free-hand use of the pen. Nevertheless the beauty of the Roman Capitals has been caught by the use of a narrow line and the minuscules have been approximated to them by the use of flat senfs, similar to those used in inscriptional capitals. The advantage of homogeneity of capitals and lower case can only be achieved in the Carolingian style by sacrificing much of the beauty of Roman capitals. One is forced to agree with Mr. Stanley Morison's conclusion that the Humanistic forms are the aptest for the printer's purposes.

Among artists who are putting their talent at the disposal of the printing fraternity Rudolf Koch is preeminent. He combines great aesthetic sensibility and an idealistic outlook with an exceptional familiarity with the technical processes involved in the printing-trade. Perhaps his finest types are in the Gothic convention. A gothic spirit seems to pervade his essays in Roman characters, which in the case of display founts, has produced a pleasing result. In the Neuland capitals the functional features of the steel punch have been skilfully exploited for aesthetic ends. In his Roman founts generally Koch has displayed an admirable independence of calligraphy, but in them there is a fantastic quality which is a little reminiscent of the striving to achieve originality of the days of the Art Nouveau. One looks in vain for the pure contour and monumental quality of the best Roman letters, such as Jenson's or Garamond's. The lines of the Antiqua hesitate as if undecided whether they were to form

an engraver's or a printer's character. In the Kabel series the geometrical planning of Roman inscriptional examples has been successfully adopted for the capitals, but the lower case, as usual in this convention, has proved intractable.

Koch stands, as it were, half-way between the amateur and the professional schools in modern printing. A creative artist in many fields, his outlook is too universal for him to be classed exclusively as a printer. In this respect he occupies a position like that of William Morris.

To pass into the camp of professional typographers, it is, on the whole, the Dutch who, while steeped in the traditions of printing, and with a bias in particular towards the 17th. century manner, have profited most by the lessons of the craft revival. The Dutch have always have had a wonderful instinctive grip of the applied arts. The work of modern printing houses such as Enschedé's, Charles Nypels, van Royen, and Stols are extremely reassuring to those who feared that the virtues of the amateur and the professional would never be found in conjunction. In their work there is none of the self-conscious preciosity of amateur work on the one hand or of the meanness of which amateurs have often so justly accused the professional on the other. The "Lutetia" Type designed by J. van Krimpen for the Enschedé foundry is an example of a traditional design infused with new life. Unlike many of the new German types it is characterised by an extreme restraint. Its inspiration would seem to have come from a study of old types, and the vision is essentially that of a printer. The new "Antigone" Greek letter by the save designer is bolder and more original in conception. The lines of the characters are drawn with an elan which betokens the hand and eye of a true artist, but there is, perhaps, too much flourish, so that the poise and reposeful quality of the "Lutetia" has not been recaptured.

Whatever else one may premise, it is certain that the modern typographer must fully explore the possibilities of machine work. But in order to do so he must determine which are the processes in which handwork can be replaced by the machine without serious loss of aesthetic effect. It is now generally conceded that in presswork and setting the machine can rival all but the very best handwork, and that the advantages of manual labour, such as intelligent spacing, are often outweighed by

the greater accuracy of the machine. But the gradual extinction of hand punchcutting and the general adoption of a machine which can produce a steel punch from a drawing has eliminated a class of craftsmen who, when they had the modest artistic qualities of a Caslon, were the best type designers. To the artist exercise in executing his vision in a difficult medium is commonly both a discipline and an inspiration. One must conclude,

"Oui, l'oeuvre sort plus belle
D'une forme au travail
Rebelle..."

After all, the art of the type-designer is a comparatively humble one. His business is very largely not to obtrude himself needlessly between the writer and the reader. All moral qualities are irrelevant to aesthetic considerations, but if there is one that is not amiss if it makes itself felt in the design of a fount of type it is dislike of pretentiousness–a very negative quality. The danger of amateur influence upon printing is too great an attention to the objective excellences of the page. The craft-revival, instinct as it was with moral and social doctrine, is a new wine very little of which can safely be poured into the printer's old bottle, and one may expect to find the best work in type-design from one who has not drunk very deeply of it.

SMALL PRIVATE COLLECTIONS OF INCUNABULA AND THEIR FUTURE

By Stephen Gaselee

I SUPPOSE that there are many of us who, being far from millionaires, have been interested in early printed books and have bought what they could afford. I am not now speaking of the man who has put together a collection of books on any given subject–it may be music, medicine, law or any other–and has naturally wished to acquire the early books dealing with the matter that interests him, but of the person attracted by the first printed books in themselves, either for the artistic and technical development of the art of typography, or for the light which the book-production of the first half-century after the in vention of printing throws on the culture of the time: both of these motives may inspire the collector of incunabula.

Well, the condition of the book-market for the last twenty years, and still more for the period since the war, must have given such a collector cause for thought. By looking at some pre-war booksellers' catalogues still on my shelves, and at the prices paid for some of my own books of which I have kept a record, I estimate that incunabula cost just about ten times what I used to pay for them when I began to collect, twenty-five years ago: the book for which I used to pay thirty shillings is now priced at fifteen pounds. It is very certain that my income, and that part of it which I can afford to pay for what is more or less a luxury, of a kind however intellectual and cultivated, has not risen in the same degree, or anything like it: and I am bound to ask myself whether I am able to continue the pursuit which has given me such pleasure for the early years of my middle life. I cannot doubt that there are many others in the same position as myself.

It is not difficult to find the causes of this great rise in prices: they are at least two-fold. One, the most obvious, is that the collection of incunabula has become fashionable in the United States, which now contain most of the world's superfluous money; the other, that the systematisation of the study of incunabula, resulting in more or less complete catalogues, has made their purchase less speculative and more of a steady

investment. We lived on Panzer and Hain–and very good material they were–for most of the nineteenth century: but Proctor, working on Bradshaw's model, changed the very nature of the investigation, and his marvellous tour de force has been patiently developed, especially in Germany, so that with the publication of the Gesamtkatalog we are approaching a condition of stability. Speaking broadly, we are in process of obtaining a complete list of every book printed before the end of 1500, with a reasonable identification of its date, place and printer: new discoveries will be incidents, not bringing about essential changes.

My two causes act and re-act: the American buyer, whether a private collector or the founder of a library for his home city or university, likes to put his money into something definite, which will conserve both its real and its monetary value. As things are, he will not, if he buys an incunable from a reputable bookseller, through a fully documented catalogue, find that he has purchased, at the price of a rarity, something that is really common: if we are collectors as well as bibliographers, we must realise that every piece of work we do raises the market against ourselves! I do not for a moment regret this economic fact: science is above these material considerations; perhaps there are some of us–I, alas, was never one–who can turn their knowledge to account, financially, as experts, as they pursue their studies, either in cataloguing libraries with large collections of incunabula, or in advising the great book merchants.

But of the result of all this there is no doubt: the man of moderate means can no longer buy incunabula easily and freely. He may acquire one or two a year, filling gaps in his collection; but he cannot build up a library of such books as he could twenty years ago. Assuming that his interest in the subject is unabated, and that he is unwilling to turn aside to objects other than books, or books of an entirely different class, to what shall he devote himself?

I give the most obvious answer first: and because it is the most obvious, it is not necessarily wrong. If Proctor and the Gesamtkatalog settled the cataloguing of early printed books to the end of 1500, the next two decades, 1501-1520, present typographical problems of great interest and books of both artistic and cultural importance. Proctor meant to conti-

nue his work to that date, but at his untimely death in 1903 only the German portion of it had appeard. Why 1520, it would be natural to ask! Is not this an arbitrary terminus ad quem! Why not 1600, or any other date in the sixteenth century! I will answer in Proctor's words: "The reason for choosing the year 1520 as the limit is similar to that which has prompted the cataloguers of early English printed books to stay their hand at the year 1640, to wit, the vast stream of pamphlets which in each case swamped the more literary output of the press, and was caused by the outbreak of the struggle, in the sixteenth century for religious and in the seventeenth for political freedom". ‹Proctor's language is due to the radicalism which was a very essential characteristic of him–all he meant by the last, rather difficult, clause was the Reformation in Germany and the Rebellion in England.›

I must here interpolate a glance towards the future. Although Proctor's own work stopped with the German portion of the 1501–1520 books, it is still hoped that those of other countries in the British Museum will be dealt with in the same manner. Mr. Pollard has never lost sight of the importance of the completion of this task: and when we can find the right man, there is still a little money in the Proctor memorial fund for the incidental expenses. I hope to see the work finished and published before I die: but I do not conceal from the worker, whoever he is, that he has real work ahead of him in regard to the presses of Paris and several Italian towns!

Here is a chance for our modest collector. If he is content to leave aside illustrated books, the prices of which will always be high, he may do fascinating and useful work by buying books from the presses of early sixteenth century printers in France and Italy: those of England and Spain are already rare and expensive, and Miss Kronenberg has covered the Low Countries. A fairly full collection of any small French or Italian town may lay important foundations for a fruitful study of a branch of typography which has not yet degenerated into mere commercial printing. There are of course some real rarities in this field. I can remember my joy when I acquired a copy of the single book printed at Schrattenthal in Lower Austria in 1501.

I recognise however that the "fifteener" has attractions not possessed

by books of a later date, and that there will always be collectors who prefer to stop at the end of the year 1500. What can they do!

Now the very high prices paid for fifteenth century books are for perfect copies: and there are degrees of imperfection. I do not myself feel any horror if I am offered a book without its first or last blank: many books were printed with blank leaves at the beginning or end not merely because the type-setting made such a disposition convenient, but because they were sent about Europe in sheets, and liable by wear and tear to lose their first and last leaves, leaving the printed pages intact. I would naturally rather possess a volume with a complete collation, but I cannot really consider it imperfect so long as all the printed matter is there. And if I have no chance of getting a specimen of a coveted press even with the loss of blanks alone, I am pleased to own a still more imperfect copy – in the last case to have only a leaf or two. I am never likely to include in my collection Nitschewitz's Psalterium Mariale printed in the Cistercian Monastery at Zinna, and I am therefore very glad to have a leaf of it from which I can appreciate the arrangement – beautiful, I think, as well as quaint – of text and illustration; and the same argument applies with even more force to the classics of printing, Gutenbergs and Caxtons. But here lies a danger. Leaves or quires are desirable if they are really fragments, recovered from bindings or the result of the attritus of time: but I cannot commend booksellers who pull to pieces only slightly imperfect books and sell portfolios of single leaves; these are little more than curiosities, and the study of incunabula depends upon the examination of books as a whole and not upon the few lines of printing contained in a leaf torn from its parent volume. If you have a book imperfect by a leaf or two, have photographs taken of what is missing, and print them on a paper which cannot possibly be mistaken for the original – we want no "faked" copies – and bind them where their originals should be. What the bookseller calls "a good working copy" is by no means to be despised.

Another fruitful pursuit ‹and this may be with technically imperfect copies as often as with those that are perfect› is that of indications which throw light on the origin and descent of the specific copy – the German word Herkunft expresses exactly what I mean. I shall venture here to

give a couple of examples from my own collection–and I here pray to be excused if this paper is somewhat egoistic throughout, as objectivity in these matters is more easily reached by individual examples.
1.› I have a volume containing the following tracts, all printed by Pafraet at Deventer, together in a fifteenth century Low Countries binding:

Prudentius: opera. Campbell 1456
Baptista Mantuanus: Parthenices commendatio. Campell 220.
Baptista Mantuanus: Parthenice Mariana. Campell 223.
Coccius Sabellicus: Elegiae. Campbell 1487.

I was examining this closely–one is always finding new points of interest in one's treasures!–and noticed two inscriptions on the fly-leaves: ‹a› Liber domus fratrum fontissalientis monasterii ‹I expand contractions›; ‹b› Hunc librum dedit mihi Richardus impressor Daventrie pro sollicitacionibus meis et pro exemplari quod sibi misi etc. nam sex libros non dedit. I suppose that the writer sent Pafraet a manuscript to print, in return for which he was to receive six printed copies. These never arrived, and when he importuned him for them, the printer at last sent this volume of miscellaneous tracts, which is therefore probably a specimen of Pafraet's own bindery.
Now this interpretation is by no means certain: Miss Kronenberg has very properly stated the objections to it on page 76 of Volume X ‹1921› of Het Boek. Further, the writing of the second inscription is small and difficult, and the last word but one may just possibly be nobis and not non, though this will still allow the volume to be of Pafraet's binding, though the circumstances of the gift will then be different. But assuming that it was a present from Pafraet, can we make any further guess at the identity of the writer of the inscription? The Domus ad fontem salientem is the Convent of the Holy Trinity tom Springborn at Münster in Westphalia, belonging to the Fratres communis vitae: the Prudentius ‹the first tract in the volume› has a preface in verse by Rhodolphus Langius ‹Rudolf von Langen›, a Canon of Münster; can he have been Pafraet's correspondent and the recipient of the volume from him, as well as the writer of the inscription and the frequent annotations throughout the text? This is all highly conjectural, and put forward as little more than a possibility, but it shews the lines on which a study of the peculiarities

of individual copies may throw some light on the conditions of early printing.

2.› In the autumn of 1920 I was in a sale room in London and, a few minutes before the sale began, pulled out a large book in three volumes which would come under the hammer half an hour later. It was Vincent of Beauvais's Speculum Historiale printed in the monastery of SS. Ulrich and Afra in Anton Sorg's type I ‹Proctor 1639›. I was not very seriously considering bidding for it, as I already had a copy, bound in the monastery where it was printed, but as I glanced through it, I came upon an inscription of which some words seemed familiar. Studying this a little more closely, I thought it might throw some interesting light on the genesis of the book: and I finally had the satisfaction of having it knocked down to me for the very modest sum of thirteen guineas; I think it went cheap because the volumes are very large folios, and some collectors have a horror of objects which take up so much room on their shelves. I studied the inscription with more care when I got the book home, and I need not here go into details, which will be found at page 115 of The Library N. S. Vol. II ‹1921›: it had been incorrectly transcribed by Dom Placidus Braun in his Notitia Historico-Litteraria ‹Augsburg, 1788› of the early books in the monastic library of SS. Ulrich and Afra, of which he was librarian. It is presumably in the hand of Johann von Werdenberg, bishop of Augsburg 1469–1486, or one of his secretaries, and may be translated as follows –: "Melchior von Stamhaim, abbot of SS. Ulrich and Afra of the order of S. Benedict, of our diocese and of the city of Augsburg, began the carrying out of this work of the art of printing, and before the end of the work arrived, grievous death prevented him. After him came brother Heinrich Friess who gave us, Bishop John, this Vincent's Historia".

The problem of the relations of Zainer, Bämler and Sorg with the monastery is not yet solved. But such inscriptions as this, and those in the famous Ellenbog volume at Cambridge, together with the contemporary chronicle of Wilhelm Wittwer, one of the monks, go a great way to throw light on the chronology of the undated books and on Melchior von Stamhaim's effort to make his monastery a printing centre.

I seriously believe that there is much to be done by the smallest collec-

tor of incunabula in the way of subjecting his copies to an almost microscopic examination and endeavouring to make deductions from it. Much evidence was destroyed, it is sadly true, by the habits of the rich book-buyers of the eighteenth and early nineteenth centuries, in stripping off old bindings – and this usually included the removal of fly-leaves – and replacing them by crushed morocco: but plenty of copies survive more or less in their pristine state, and a casual word or two of annotation, a signature, a date may sometimes prove the key to an important discovery in the arrangement of the works of a printer or even of that printer's own place among his fellows. Those who have studied the admirable "Gothic and Renaissance Book-bindings" of my friend Mr. E. Ph. Goldschmidt will be aware how these clues can help in the identification of bindings: they are of equal importance in the field of typography itself.

I now pass to a consideration which has probably presented itself to most of us at times, however much we should prefer to keep it in the back-ground. Having made our collection on the principles suggested above, or on any other, what are we to do with it? We shall probably wish to keep and study it for the greater part of our life, always extracting new discoveries from it in matters of detail, but the time must come for all of us when we take no more interest in such matters. The tax-gatherer may settle the question, and the collection have to go to auction to pay death duties: if so, I think it is the collector's duty to write his name or ‹less preferably› to insert his book plate in every volume of his collection, to preserve the evidence of descent of the copy. But the unpleasant necessity of dispersal may not arise; and except in the rather unlikely event of our heirs being equally enthusiastic incunabulists with ourselves, we ought to consider where our collection will do most good when we are no more.

I confess that I have not yet been able to make up my mind on this point. On the one hand incunabula are most profitably studied where there is a great quantity of them together; and on the other the collector would like to throw a beam of typographical light upon the people that sit in darkness! The great public library in England which possesses all my affections and dear associations is that of the University of Cam-

bridge: ought I to let Cambridge have all that it wants of my collection, before anything is sent elsewhere, or ought I to give it as a whole to some place practically or entirely destitute of incunabula?

I do not know. But the following line of thought occurs to me.

Some four years ago the German Commission responsible for the production of the Gesamtkatalog applied, through the German Government, to the British Government for details of incunabula existing in the British Dominions and Colonies ‹Dr. Crous had studied the books in Great Britain and Ireland fairly exhaustively, but had not touched the Britains overseas›. It was my pleasant duty, in my official capacity, to collect this information, and to hand it on to the Commission through the British Museum, the authorities of which naturally wished to note it en route. The only Colony with any appreciable quantity of incunabula was ‹as might be expected› Malta: of the Dominions, there was a reasonable number of specimens, though rather scattered, in South Africa, a few in Canada ‹mostly at Toronto, where there were about 25›, and a good collection in New Zealand ‹Auckland; about 100 specimens›. I did not discover at the time, but have since been told that there may be about 150 in India, at the University of Aligarh. Australia is very badly off for such books indeed.

Now our Dominions, I firmly believe, are going to be just as prosperous as the United States now are, and to possess as many rich and public-spirited citizens, who will in their time buy freely for their native universities and their native cities. But will it be too late for the incunabula market? There is but a limited number of these books, and they are being bought up rapidly by American libraries and private persons, so that by the time the Dominions are in a position to become serious buyers, there may be no field in which to buy. If this is so, we British collectors should perhaps consider whether our duty does not call us to make our collections available, by gift or sale at moderate price, for the younger British nations overseas. Could not individuals or institutions in the Dominions, in view of the further rise in values that must be anticipated, purchase or acquire options on collections now in private hands, to be paid for later when the Dominions have become rich? I think this opens up a prospect worthy of investigation by those who are acquir-

ing wealth, even if they have not yet fully arrived at it, in those realms of great potential prosperity.

Collectors who believe in the desirability of scattering incunabula rather than of gathering them together in a few spots, will find a guide in a work too little known in Europe. It is a publication of the Academia Nacional de Ciencias of the Argentine Republic, by G.E. Sparn, 1927, entitled "Las bibliotecas con cien y mas incunables, y su distribuciôn geogrâfica sobre la tierra." The author has compiled a list of public libraries in all countries ‹he takes no account of the private collector› which have any appreciable number of these books, and after an enumeration of them and a consideration of their geographical distribution, he proceeds to an ingenious statistical demonstration of the density of incunabula in each country, ‹i. e. their ratio to the number of inhabitants› which produces some surprising results:–for instance, that the list is headed by parts of Germany ‹Brunswick, Lübeck, Bavaria› with Great Britain about halfway down the list, and Russia and the United States equal at the foot of it. The British Dominions and American countries, other than the United States, do not figure in the picture at all. The work is a treasure-house of information as to the distribution of incunabula in the world and will be invaluable to those who desire to further this form of culture by gifts or bequests.

I fear that this article is open to criticism on the ground that it is somewhat inconclusive: I have attempted rather to suggest possibilities than to demonstrate definite lines of action. But it is certain that we modest incunabulists are in a somewhat precarious and doubtful position, and it is time that we gave some thought to the future.

DE L'ORIGINE DU PAPIER VELIN
Par Marius Audin

DANS l'article „De l'origine du Papier vélin" paru dans Gutenberg-Jahrbuch de 1928 j'ai donné, je le crains, l'illusion d'une chose inexacte qu'il me serait agréable de voir mettre au point dans l'annuaire qui va paraître.

J'ai, dans cet article, mis en cause un homme, Pierre Didot, qui défendait non son oeuvre personnelle, mais celle de son père, Francois Ambroise: je crains que ce fait ne ressorte pas suffisamment de la lecture de mon article.

C'est, en effet, non point Pierre Didot qui, en 1777 ‹il n'avait que 16 ans› avait pu être si intimement mêlé à l'introduction en France du papier vélin; il avait assisté à cette lutte d'émulation, il avait peut-être bien aussi contribué de sa personne aux démarches nécessitées par l'initiative de son père, mais c'est, en réalité ce dernier qui, dans l'Essai des Fables nouvelles de Pierre Didot, défend son oeuvre propre et voudrait laisser entendre qu'il fut le véritable introducteur du papier vélin en France.

J. G. I. BREITKOPF UND P. S. FOURNIER LE JEUNE
Ein Nachtrag von Ludwig Volkmann

ZU meinem Aufsatz gleichen Titels im vorjährigen Gutenberg-Jahrbuch hat sich im Archiv von Breitkopf und Härtel eine nicht uninteressante Ergänzung gefunden, die hier nachträglich mitgeteilt sei. Die umfangreiche und noch wenig durchforschte wissenschaftliche Korrespondenz Breitkopfs, die sich vorwiegend auf seine leider nicht vollendete Geschichte der Buchdruckerkunst bezieht, enthält nämlich unter anderem einen sehr charakteristischen Brief des von mir auf Seite 132 ff. des vorigen Jahrbuches erwähnten Pariser Schriftgießers Gando jun., der sich auf die Frage der neuen Notentypen bezieht und ziemlich gehässig auf Fournier anspielt. Das wenig sympathische Schriftstück lautet:

à Paris ce 31. Mars 1760

LEIPSICK MONSIEUR BREITKOPF

Monsieur,

Depuis longtems je desire d'avoir l'honneur de faire connoißance avec vous particulierement depuis que j'ay vu le beau modèle de musique que vous avez gravé et fondu, je n'ai cessé d'en dire tout le bien que merite un tel ouvrage, tous nos connoißeurs après l'avoir examiné scrupuleusement ont rendu la meme justice que moi, il n'y en n'a qu'un confrère cependant, qui croi‹t› l'emporter sur vous par la tournure de ses nottes, par ses filets plus gras, et plus matériel sans doute, et parce qu'außi il avoit conçu l'operations‹!› quatre année‹s› avant vous et que ce n'est qu'ayant vu la votre que sa mémoire s'est tout à coup éveillée pour enfanter un an après vous ses pretendues conceptions, enfin quoi qu'il en soit il n'a pas remporter ‹!› la palme de ses chimeriques imaginations mais ce n'est pas de quoi il s'agit pour le contenu de la presente, j'ay plusieurs propositions à vous faire puisque vous avez les poinçons de cette musique voudriez vous me faire le plaisir de m'en vendre une matrice de chaque sans estre justifiée, et combien chaque matrice; n'auroi je rien dans notre fonderie qu'il pourroit vous convenir pour faire une échange, voici un modèle d'un Caractère de Finance quil conviendroit aßez pour les paroles de votre musique il est composé de 144 matrices il y a au surplus les Grandes Capitales ornées pour aller avec les petites Capitales que j'ay außi gravé qui font encore 26 matrices, ou bien quelques autres Caractères Italiques dans un nouveau goût dont on vous enverroit les modèles, enfin si tout cela ne pourroit vous convenir, combien me prendriez vous à chaque livre de la dite musique fondue pour m'en former un aßortiment complet du poid de cent cinquante livres, qu'un curieu‹x› me demande dont j'aurois l'honneur de vous envoier un i pour vous conformer pour la hauteur en papier, sur toutes les differentes propositions une promte reponses ‹!› je vous prie pour que je puisse rendre außi une reponse positive desirant en surplus que Dieu fasse cesser bientot les malheurs où votre ville se trouve accablé, par une paix qu'on nous annonce comme n'estant pas des plus éloignée, ce qui me procurera peu‹t› estre par la haute estime que j'ay

de vos talens et par la parfaite considerations ‹!› dont j'ay l'honneur d'estre Monsieur Votre très humble et très obeißant serviteur

F. Gando le jeune

graveur et fondeur de Caractères d'imp. rue St. Jacques à Paris.

Breitkopfs Antwort ist in einem undatierten Konzept in französischer Sprache erhalten. Sie übergeht diplomatisch Gando's Ausfälle gegen den eigenen Landsmann, dankt für die gespendete Anerkennung, und enthält im übrigen ein sachlich-korrektes Angebot zum Kauf der Notentypen, unter Verzicht auf einen Tausch gegen Erzeugnisse der Gando'schen Gießerei. Gewiß dienen diese kleinen psychologischen Züge noch zur Abrundung des seinerzeit hier gegebenen Gesamtbildes; daß Breitkopf noch viele Jahre später, in seiner 1777 erschienenen „Nachricht von der Stempelschneiderey und Schriftgießerey" auf den ganzen Prioritäts- und Konkurrenzstreit Fournier–Enschedé–Rosart–Gando abermals zurückkam und dabei dem inzwischen verstorbenen Fournier redlich die Treue hielt, darf als bekannt gelten.–

Ich benutze die Gelegenheit zur Berichtigung eines Druckfehlers in meinem früheren Aufsatz: auf Seite 120 oben muß es heißen de Sanlecque, nicht Salencque.

NACHWORT

DIE Druckstöcke der Strichätzungen stammen aus der Ätzanstalt Gebrüder Klingspor in Offenbach am Main; die Kupfertiefdruckabbildungen wurden von der Kunstanstalt Zedler und Vogel in Darmstadt eingedruckt. So konnten alle Abbildungen mit dem zugehörigen Text vereinigt bleiben.

Für die Unterstützung in der Schriftleitung – insbesondere während zweier Reisen des Herausgebers nach Spanien und Italien – gebührt Herrn Dr. Lehmann-Haupt und vor allem Herrn Dr. Richard Dertsch herzlichster Dank.

Ruppel

ANZEIGEN

Zwei Schriften

für die moderne Werkdruckerei

Es mag ſich mancher Fremde und wohl auch mancher Einheimiſche bei der Betrachtung des Gutenberg-Denkmals auf dem Roßmarkt die Frage vorgelegt haben, ob man gerade in Frankfurt die Berechtigung hatte, der Buchdruckerkunſt ein ſo mächtiges Denkmal zu errichten. Dieſe Frage hat um ſo mehr Grund, als in ziemlich geringer Entfernung von dieſem Denkmal eine Tafel an einem Hauſe des großen Kornmarktes uns berichtet, daß die Buchdruckerkunſt erſt im Jahre

Altenburger Werk-Gotiſch / Vorhanden in den Graden von 6 – 12 Punkt

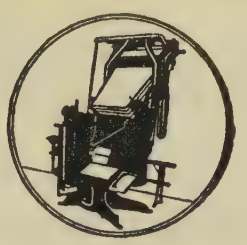
Sommer war es; mitten am Tage; in einer Ecke des Geheges. Gerade davor ſtand ein alter Eichbaum, von deſſem Stamm man wohl ſagen konnte, daß er ſich winde in Verzweiflung über den Mangel an Harmonie, der zwiſchen ſeinem ganz friſchen gelblichen Laub und den ſchwarzen und dicken, knorrigen Zweigen beſtand, die am meiſten von allem grob verzeichneten altgotiſchen Arabesken glichen. Hinter der Eiche ſtand üppiges Haſelgeſtrüpp, mit luſtig

Altenburger Gotiſch / Vorhanden in den Graden von 6 – 72 Punkt

Zeichnung von H. Wagner, Altenburg

Ludwig & Mayer

Schriftgießerei / Frankfurt a. M.



LINOTYPE

Der Fachmann urteilt!

Wilhelm Greve Aktiengesellschaft, Berlin:
... Wir konnten feststellen, daß die LINOTYPES *alle unsere Erwartungen erfüllen*

Kölner Görres-Haus G. m. b. H., Köln a. Rh.:
... daß wir mit allen von Ihnen gelieferten LINOTYPES *voll und ganz zufrieden sind*

Buchdruckerei Wilh. Gottl. Korn, Breslau:
... Unser Betrieb wäre ohne die LINOTYPE-*Setzmaschinen gar nicht mehr denkbar*

H. Krumbhaar, Graphischer Großbetrieb, Liegnitz:
... denn aus den ersten d r e i LINOTYPES *sind mittlerweile n e u n geworden*

Stuttgarter Neues Tagblatt, Stuttgart:
... LINOTYPES *funktionieren mit einer ganz selbstverständlichen Zuverlässigkeit*

Union-Druckerei und Verlagsanstalt G. m. b. H., Frankfurt a. Main:
... Die LINOTYPE-*Fabrikate sind einzig in ihrer Art und können von keinem anderen Fabrikat übertroffen werden*

Karl Wachholtz, Buchdruckerei, Neumünster:
*... leistet mir Ihre Viermagazin-*LINOTYPE *mit Zeilensäge vorzügliche Dienste*

A. W. Zickfeldt, Osterwieck a. Harz:
... die LINOTYPE *verdient inbezug auf störungsfreie u. rationelle Arbeit den Vorzug*

Dr. K. Georg Heise, Museum für Kunst- und Kulturgeschichte, Lübeck:
... Es ist überraschend, festzustellen, welcher Grad künstlerischer Möglichkeiten durch den LINOTYPE-*Satz zu erzielen und welche Fülle schöner und interessanter Schriften bereits für die* LINOTYPE-*Setzmaschine geschnitten ist*

Direktor Franz Rutzen, Fa. Wilhelm Limpert, Dresden:
..., Es ist durchaus möglich, auch LINOTYPE-*Satz zu produzieren, der b i b l i o p h i l e n Ansprüchen genügt*

Mergenthaler Setzmaschinen-Fabrik
GES. M. B. H. LINOTYPE-HAUS BERLIN N 4, CHAUSSEE-STRASSE 25

Die edle Type

ist die Voraussetzung jedes schönen Druckes, sei es nun ein Werbeblatt, ein Buch, ein Plakat oder etwas anderes.

In der Schriftgießerei Gebr. Klingspor vereinen sich Künstler von schöpferischer Erfindergabe, Stempelschneider von bester handwerklicher Schulung und schaffen in zielbewußter Arbeit ausgereifte Leistungen, die vom Wechsel der Mode unabhängig sind. Guten Geschmack verrät der Drucker, der druckt mit Schriften von

Gebr. Klingspor, Schriftgießerei, Offenbach a. M.

Genzsch & Heyse

Schriftgießerei Aktiengesellschaft

Hamburg

Filiale in München

Werther-Fraktur

DIE BAUERSCHE GIESSEREI in Frankfurt a. M.

hat seit ihrer, vor fast hundert Jahren erfolgten Gründung durch den berühmten Stempelschneider Johann Christian Bauer immer nach dem Grundsatz gearbeitet, ihren Abnehmern Qualitätsarbeit zu bieten. Erstklassige Leistungen im Entwurf verbürgen die Namen der mitarbeitenden Künstler, wie E. R. Weiß, F. H. Ehmcke, Lucian Bernhard, H. Wieynck, F. W. Kleukens, Paul Renner, um nur einige zu nennen. Technisch hervorragende Arbeit ist durch unsere großen praktischen Erfahrungen gewährleistet und in den Betrieben des Hauses zur Selbstverständlichkeit geworden. Die Anerkennung unserer Erzeugnisse im In- und Ausland und die Verwendung unseres Materials in den größten Werk- und Zeitungsdruckereien zeigen, daß wir nur das Beste bieten an

SCHRIFTEN Messing-Linien Einfassungen u. Vignetten

SCHRIFT: BETON UND HALBFETTE FUTURA

Ein neues Schriftmuſterheft

wird in Fachkreiſen immer begrüßt. Ein ſolches, in typographiſch ſorgfältiger Ausſtattung, das unſere ſämtlichen

Belwe-Antiqua-Schriften

zeigt, haben wir ſoeben herausgebracht. Wir bitten jeden, der ſich für Schrift-Neuheiten intereſſiert, es anzufordern.

J. G. Schelter & Gieſecke, Leipzig C1
Schriftgießerei

ZABEL-ANTIQUA
UND KURSIV

Diese zwei vollendet formenschönen Garnituren wurden nach Zeichnungen des bekannten Berliner Graphikers Lucian Zabel geschaffen. Eine bewußte Eigenart und gute Lesbarkeit empfehlen sie für alle Qualitätsarbeiten. Die Zabel-Antiqua wurde von 6-60 Punkt, die Kursiv von 6-36 Punkt geschnitten

WILHELM WOELLMER'S SCHRIFTGIESSEREI
MESSINGLINIEN-FABRIK · BERLIN SW48 · FRIEDRICHSTR. 226

KÜNSTLERISCHE SCHRIFTEN

im Sinne unſeres Altmeiſters Gutenberg bringen unſere eigenen Matrizenfabriken laufend heraus.
Fertiggeſtellt in vielen Graden ſind:

Niederſachſen-Fraktur, Preſſa-Fraktur, Berthold-Fraktur, Unger-Fraktur, Mainzer-Fraktur,
Börſen-Fraktur, Schwäbiſche-Fraktur, Fette Johannisberger-Fraktur, Bodoni,
Garamond, Kenntonian, Cheltonian, Century, Lorimer-Romaniſch,
Joſt-Mediaeval, Franklin-Antiqua, Columbus-Mediaeval,
Preſſa-Antiqua, und viele andere.

INTERTYPE-MATRIZEN LAUFEN AUCH IN ANDEREN SETZMASCHINEN

INTERTYPE

INTERTYPE SETZMASCHINEN G. M. B. H. BERLIN SW 11
Europahaus am Anhalter Bahnhof. Intertype Fabrik G. M. B. H., Berlin

J.W.ZANDERS

PAPIERFABRIK BERGISCH-GLADBACH

MASCHINEN- SOWIE HANDPAPIERE UND KARTONS FÜR ALLE REPRODUKTIONS-VERFAHREN IN BEKANNT VOLLENDETER AUSFÜHRUNG

ZWEIGNIEDERLASSUNGEN:
BERLIN.S.42.RITTERSTR.27.TEL.MORITZPL.5756
LEIPZIG.C.1.HOSPITALSTR.27.TELEPHON62920

VERLANGEN SIE ANGABE VON BEZUGSQUELLEN

A 88

BUCHDRUCKSCHNELLPRESSEN + OFFSET-
UND TIEFDRUCKROTATIONSMASCHINEN

SCHNELLPRESSENFABRIK

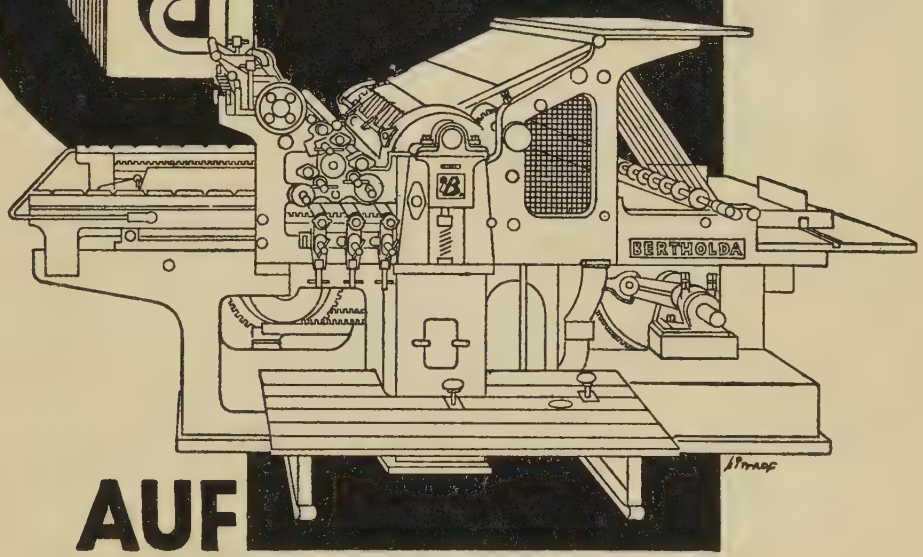
FRANKENTHAL

ALBERT & CIE AKT-GES FRANKENTHAL

ZEITUNGS-UND SPEZIALROTATIONS-
DRUCKMASCHINEN + STEREOTYPIEANLAGEN

H. BERTHOLD A.G. BERLIN SW 61

DRUCKT MIT BERTHOLD SCHRIFTEN



AUF BERTHOLDA PRESSEN

„Bertholda" Modell 1929 mit Druckabsteller

SCHRIFTEN

in größter Auswahl für sämtliche Druck-arbeiten, insbesondere Schriften und Ziermaterial nach Entwürfen führender Künstler, berühmte alte Druckschriften, Schriften für alle Kultur-Sprachen, Handsatztypen zu den Linotypeschriften, Messinglinien und Plakatschriften

SCHRIFTGIESSEREI UND MESSINGLINIENFABRIK

D·STEMPEL·AG

FRANKFURT A-M LEIPZIG WIEN BUDAPEST BASEL

Metropolis

BENJAMIN KREBS NACHFOLGER

SCHRIFTGIESSEREI
FRANKFURT A. M.

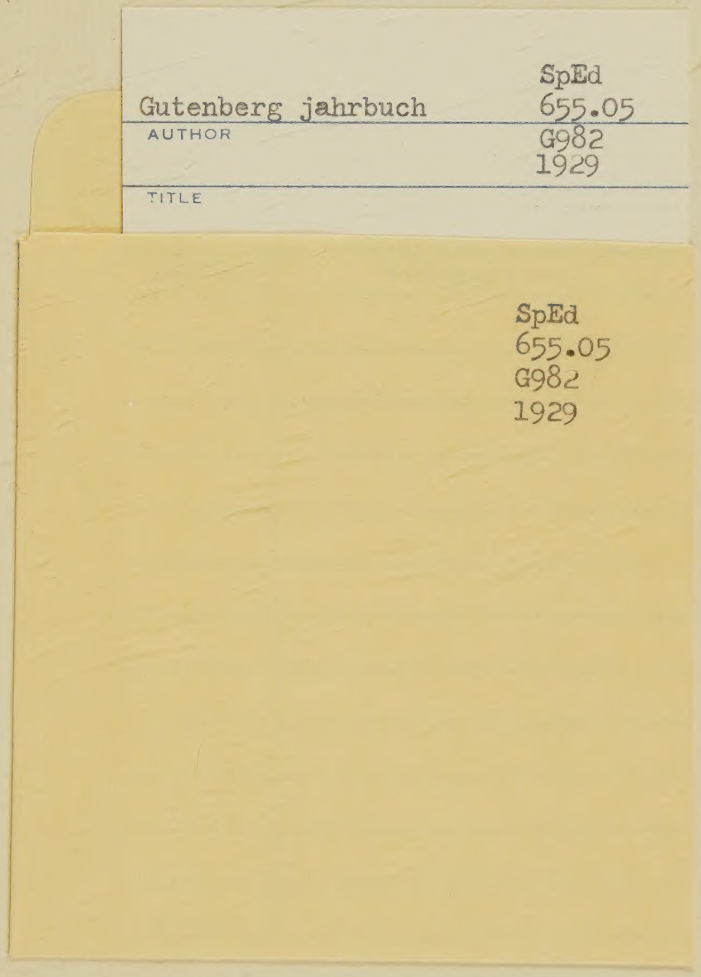
Verlangen Sie Muſterblätter der in unſerem Hauſe geſchnittenen Riedinger-Mediaeval, einer neuen, edlen Werk- und Akzidenzſchrift, vorhanden in drei Garnituren, mager, halbfett und kurſiv.

CHR. HOSTMANN-STEINBERG'SCHE
FARBENFABRIKEN G. M. B. H.
CELLE
GEGRÜNDET 1817

Größte Leistungsfähigkeit
in schwarzen und bunten Farben für sämtliche
Druckverfahren

Von Mainz aus eroberte Gutenbergs Kunſt die Welt. – Heſſen begann die Erneurung der verwilderten Buchkunſt. Helfe ein jeder, der leſen kann und lieſt, dieſer ernſten Kulturarbeit. – Euer Lohn: Jährlich zwei gewichtige Bücher, innerlich und äußerlich von hohem Wert. Jahresbeitrag Mk. 12. – Ratenzahlung geſtattet. Beitrittserklärung an: Mainzer Preſſe, Mainz, Schulſtraße 3. Leitung: Prof. Chriſtian Heinrich Kleukens-Mainz

DRUCK DER MAINZER PRESSE, MAINZ, SOMMER 1929



Gutenberg jahrbuch
SpEd
655.05
G982
1929
AUTHOR
TITLE

SpEd
655.05
G982
1929